«Тихие страницы»
(по мотивам русской прозы XIX века)
Материалы о новом фильме
Александра Сокурова
читайте в рубрике «Премьера «ИК»

Повторный киносеанс

106 **Сергей Тримбач.** Почва и судьба

Мемуары и публикации

109 **Илья Кабаков, Юрий Купер.** 52 диалога на коммунальной кухне
122 **И. Кабаков.** Объявления на «кухонных стендах»

Голливудские хроники

126 **Чарлз Буковски.** Голливуд

«ИК». Избранная проза

148 **Симона Синьоре.** Ностальгия теперь не та

153 Содержание журнала «Искусство кино» за 1994 год

158 **Summary**

159 **Синопсис (журнал в журнале)**

В. Челышков. Бум
Д. Демьянченко. «Стой... Куда?!! Стой!»
М. Краснянский. Очередь
Р. Сковородников. Семь цветов одного дня
В. Словцов. Цветок Йогана

Компьютерная верстка
и графика — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 14.12.94
Подп. к печати 13.01.95
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ.л. 14,62 уч-изд. л. 18,52
Заказ 4
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1994

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

Charles Bukowski. Hollywood. Black Sparrow press, Santa Rosa, 1989.
© 1989 by Charles Bukowski.

Анжелика Артюх

Без имени

Если представить себе рождение замысла фильма «Тихие страницы», то, вероятно, «в начале было слово, и слово было Бог». В системе философских и мистических воззрений Сокурова Божественный Логос вписывает в Книгу Бытия собственное имя каждого, предначертав осмысленную линию судьбы. Бог первичен, Он — точка отсчета. При этом мир, возникающий на экране, с его тотальной рецепцией и ориентацией на постапокалиптическое измерение, как бы полностью игнорирует то, что было в начале. Он совершенно имперсонален, подобен живому трупу. Здесь ни человек, ни камень не выдерживают испытания на божественную самоценность.

Образ главного героя (П. Чередник), вбирающий в себя черты целого ряда персонажей мировой культуры («ничтожные герои» Пушкина и герои повестей Гоголя, персонажи Андреева и Блока, Данте и Достоевского... Ромул и Рем), напоминает их всех, но лишен какой бы то ни было личностной определенности.

Самим названием фильма Сокуров открыто признается в том, что строит сюжет на литературных ассоциациях, главный акцент при этом делая на русской прозе девятнадцатого века. Нравственная философия Достоевского, с ее равновеликими друг другу проблемой Бога и проблемой современного человека, имеет здесь особое значение. Это проявляется не только в том, что нам дозволено узнавать конкретику романа «Преступление и наказание» (в фильм введены отрывки диалогов). Провидчески подмеченная Достоевским духовная катастрофа человека, проистекающая из тезиса, исповедуемого нигилистами и бунтарями (в том числе и Раскольниковым): «если Бога нет, то все позволено», по Сокурову, претворилась в современности. Отсутствие Бога, разрушенный мост между звеньями бытия, человеком — и человеком в конечном итоге делает мир обреченным на небытие.

Фильм «Тихие страницы» — словно блуждание во мраке небытия, отчаянный поиск утраченной грани между жизнью и смертью, светом и тьмой, преступлением и наказанием...

Артюх Анжелика Александровна — студентка 4 курса театроведческого факультета Санкт-Петербургской Театральной академии (Санкт-Петербург).

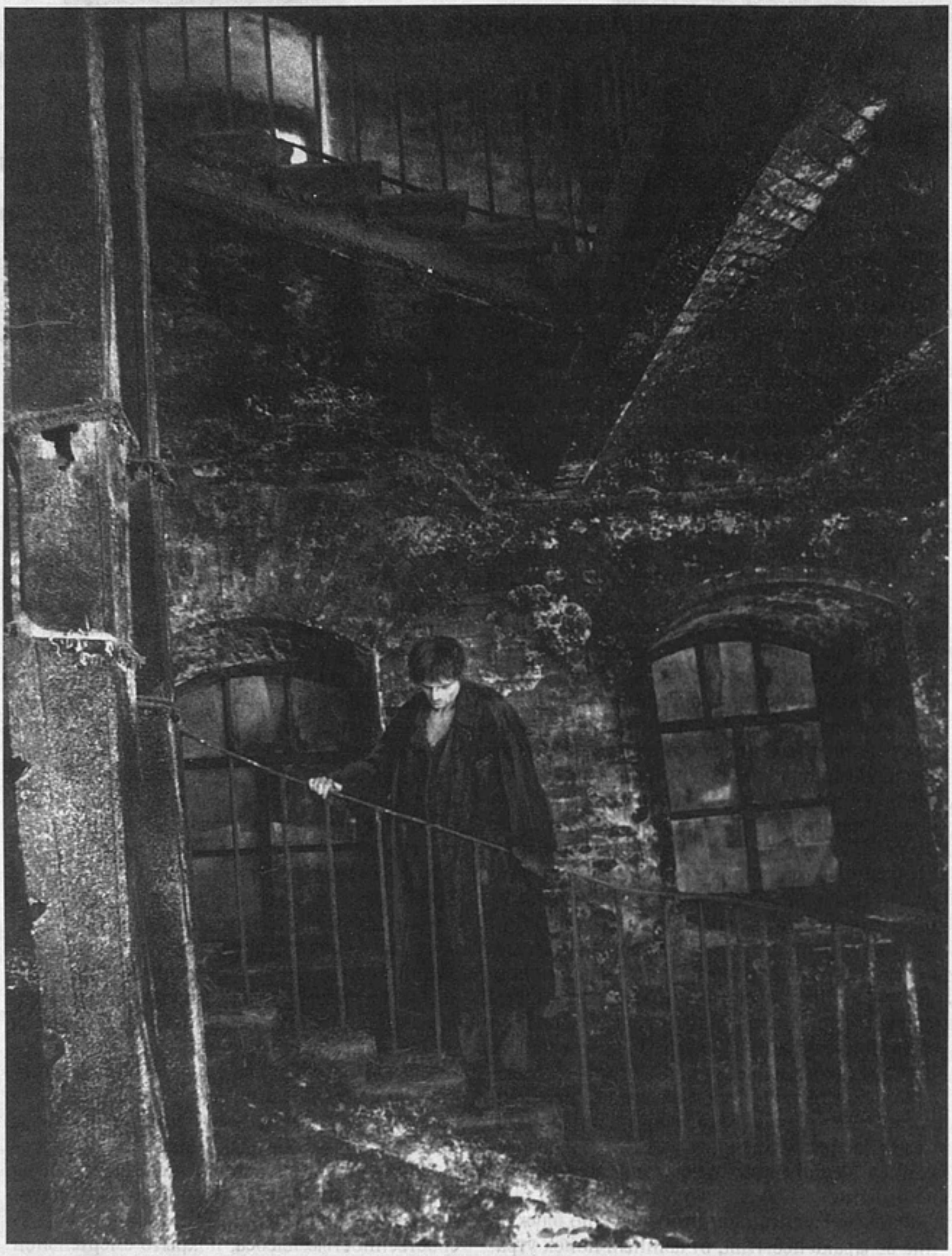
Набережная. Темная неподвижная вода канала. Фантастическая панорама, от которой веет необъяснимым холодом. Герой, едва различимый на фоне серых каменных стен, сидит на ступенях у спуска к воде, скорченный, поникший. Равнодушно кружат над водой нереально белые птицы, словно указывают в аусписции — гадании по полету птиц: в омут головой, и конец...

Город. С прогнившим нутром затхлых домов-колодцев и убожеством доходных кварталов, представленный в цветовой гамме, с преобладанием болотно-пепельных тонов. Этому городу словно предпослано «быть пусту»; люди здесь все еще шныряют по улицам, но как-то однообразно-устало. Невозможно выразить определенно то, чем наполнено существование этих людей. Выродившееся желание «хлеба и зрелищ» — пожалуй, последнее, что намекает на видимость общности.

Поразительно то, что сменяющие друг друга средние планы уличных сцен выглядят как бесконечно длинный общий план-эпизод — настолько безлики и взаимозаменяемы их участники. Тащатся мимо зеваки: глазеют, шамкая беззубыми ртами, старухи, проститутки, мелькнет иной раз гороховое пальто... Пьяное валяние скопом в отвратительном притоне отождествляет любовный акт с варварским убийством. Крики, звуки, мычание множества голосов никак не могут оформиться в членораздельную речь. Похожий на душный подвал, без неба, без имени, город — метафора вселенского вырождения. В центре городского кошмара, на пересечении дорог, один как перст возвышается громадный каменный зверь — помесь питерских львов и римской волчицы, никем не замечаемый и всевидящий.

Герой. Как сомнамбула, проходит он сквозь этот кошмар, не обращая внимания на мерзости уличной жизни и удары попадающихся на пути подонков. Он сам точно загнанный зверь. Его лицо — лицо аристократа, привыкшего быть собственностью плебса, покрыто смертельной бледностью и почти утратило естественную способность к движению. Глаза, не останавливаясь ни на чем, смотрят куда-то внутрь себя...

Правда, в одном из эпизодов он с ужасом наблюдает, как люди, вылезающие, словно крысы, из щелей на площадки огромной лестницы,



«Тихие страницы» (по мотивам русской прозы XIX века)
Автор сценария А.Сокуров. Диалоги Юрия Арабова, Андрея Черныха. Режиссер А.Сокуров. Оператор А.Буров. Художник В.Зелинская. Музыка: вокальный цикл Г.Малера «Kindertotenlieder». Звукооператор В.Персов. Продюсеры М.Хейгман, Т.Куфус при участии В.Фотиева. Производство ZERO FILM (Германия), Эскомфильм (Сыктывкар), «Северный фонд» (Санкт-Петербург) при участии киностудии «Ленфильм». 1993.

по неведомой причине прыгают вниз друг за другом. Сначала женщина, потом мужчина, предварительно проорав в глубину: «Взять правее!» Потом еще и еще: одни безразлично, другие с гибельным каким-то азартом... С последним, замершим на устах криком герой заглядывает в бездну и в потревоженной воде видит пульсирующее отражение города с его убогими домами, сверху еще больше похожими на гробы. Потом, как остановившийся пульс, движение воды замирает, и город становится мертвым, словно захороненным под стеклом.

Внезапным монтажным переходом это изображение остановившейся жизни из реально наблюдаемого зрелища превращается в кошмарный сон героя. Следующий кадр — его застывшее в ужасе лицо. На фоне плоской стены комнаты оно кажется впечатанным и неживым. И последующее чуть заметное оживление, подобное пробуждению от летаргического сна, связано не с оживлением мимики, а с началом перемещения героя в неизменном кадре на фоне меняющейся гаммы шероховатой и расплывающейся стены.

Монтажная «каллиграфия» у Сокурова аскетична, но отчетливо выражена. Своими монтажными приемами он как будто вычерчивает разнообразные фигуры, выстраивает из фильмической реальности сложные смысловые анаграммы. Так, в описанном выше эпизоде прочерчивается основная для фильма фигура — эллипс; на глазах останавливающийся план превращается в стоп-кадр с последующим повторением приема, но в обратном порядке: из стоп-кадра медленное «оживление» в план. В финальной сцене этот прием возникает еще раз и, словно поверх всех остальных монтажных фигур, достраивает знак бесконечности, безысходной борьбы жизни и смерти.

Комната героя, похожая на гроб, — одна из тех, «теснящих ум и душу». Герой редко передвигается по комнате, в основном сидит на огромной кровати, в смертельной тишине, уставившись в темноту. Или вдруг выскакивает вон и бежит по лестнице, в город, будто желая услышать заветное слово или сказать его самому...

Как-то в бреду, на фоне серых разводов стены, перед ним возникло видение — веточка вербы с едва розовеющим пухом, предвестница Воскресения Христова, но тут же ее заслонило отвратительное гороховое пальто...

Чиновник. Знакомство с чиновником происходит, по всей вероятности, наяву. Тот, кто размеренно и неохотно проговаривает казенный текст о вещах, оставшихся у покойной, об эко-номии слов на бумаге, об «умозрительных убитых старушках», от которых «спасать нуж-

А.Сокуров:

«Я был уверен, что картина погибла»

Очень длинная, запутанная история у этого замысла. Предполагалось, что картина по содержанию будет значительно шире. Значительно. Но представить, что в тех условиях, когда мы начинали снимать, можно будет ездить по стране, общаться с соотечественниками и не видеть при этом озлобленных лиц (что полностью исключалось для нашего фильма), — такое невозможно было представить.

Да и сам я давнюю свою идею картины со сложным и многообразным замыслом к тому времени перерос. Она возникла много лет назад, и со временем я терял к ней интерес. Для того чтобы воплотить ее, нужно было вернуться в прошлое. Я понял, что это невозможно, да и не нужно. Мне стало ясно, что от замысла останутся только те впечатления, которые и есть в картине.

После двух вариантов монтажа я был уверен, что картина погибла. Она не собиралась, не складывалась. Она не жила. В режиссерском сценарии все было очень жестко сформулировано. Как никогда жестко. Была подробная, заново написанная сцена прощания с матерью. Эта сцена могла бы стать серьезным событием, выходящим за рамки сюжета Достоевского. Но на экране это выглядело полным крахом. Очень много ушло материала, снятого в Германии. Не реализовалась линия Чехова, линия Чайковского.

Мне не удавалось развернуть фильм, он был, как свечка на столе, которую из открытого окна задувает ветер. Очень трудно об этом говорить, но я как никто знаю, какую художественную катастрофу потерпел. Я не сделал того, что должен и обязан был сделать, может быть, для этого нужны были другие средства. Может быть, необходима бóльшая беспощадность и жесткость в работе. Я этого не могу. Я всегда погибаю от жалости, хотя понимаю, что приношу в жертву то, что задумал. Собственно фильм приношу в жертву слабости своей.

«У меня не было обязательств перед Достоевским»

Почему «Преступление и наказание»? Даже не знаю, как ответить на этот вопрос. Наверное, тот путь предполагал для меня наибольшее сопротивление, связанное с моей

но»... Словно оборотень, представляется он то Порфирием Петровичем, то Акакием Акакиевичем, то Иудушкой Головлевым... Он (С.Барковский) двигается крадучись, по-паучьи, не глядя ни на героя, ни по сторонам, движимый лишь одним стремлением — забиться наконец в свой темный укромный угол. Там, некоторое время хищно подержав перед носом бумагу, он сразу успокаивается и замирает, как бы выражая всем своим видом: «А не удавиться ли мне?» Его единственное тайное, почти маниакальное пристрастие — восстанавливать в своем воображении живописный образ Города, словно сошедшего с полотен Пиранези. Единой мечтой о «вечном Риме», словно спрятанном под стеклом, в глухих стенах следственного участка, где под самый потолок вздернуты бессчетные множества пар ботинок, поступающих с ног мертвецов, — жив этот чиновник, как римский прокуратор и русский черт.

Соня. Вслед за вербным видением появляется в фильме светлая, тихая полуженщина-полуребенок с худенькими, как у мертвой, руками и одухотворенным строгим лицом (Е.Королева). Ее сразу хочется называть именем героини Достоевского. Герой долго, будто в исступлении, смотрит на нее, не реагируя на слова, призывающие на кладбище отпевать усопших. Потом начинает осторожно и мучительно подбирать слова ответа, будто боясь взять не тот тон и разрушить гармонию ее голоса. Мертвенность лица вдруг исчезает, оно становится умиротвореннным. Камера кружится, и лица героев на мгновение смыкаются в удивительно согласную композицию божественной фрески. Ясный, теплый свет — то поразительно новое, что появляется в фильме. У него один источник — Соня. И его отражением засветился герой.

«Тихие страницы»

Вообще светопись в натурно-условном кинематографе Сокурова — явление неоднородное. С одной стороны, свет может иметь символическое значение (как в только что описанном эпизоде). При этом люди, выступающие его носителями, существуют в пространстве кадра в виде неких световых пятен. С другой стороны, в городских эпизодах свет полностью зависит от инфернальной фактуры. Он как бы исходит с обратной стороны кадра, «подсвечивая» его мрачное содержание.

По выходе из судебного участка герой, как и прежде, будет с мертвенно-бледным лицом. Он сам придет к Соне. И их второе свидание разбивает надежду на воскрешение. То, что было истинным у Достоевского, писавшего о своих героях: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого», — в фильме «Тихие страницы» более чем проблематично.

«Тихие страницы». Порфирий — С.Барковский

Осознав слова героя «о том, кто Лизавету убил», Соня издает слабый крик; как птичка в невольной попытке вырваться из вспыхнувшей огнем клетки, бросается к стене, мечется по комнате, затем как-то ослабевает... Через мгновение, будто осмелев, велит ему идти на площадь, покаяться: «Я убил!..» Но, запнувшись, не может ничего возразить на его отказ, словно вдруг поверив ему, что другие не поймут.., что будут только смеяться, что сами ведь миллионами людей изводят... Потом она садится и начинает есть, старательно, как ребенок, словно ей осталось теперь одно только насущное. А он,

почувствовав в себе нечеловеческую силу, способную сломать ее, спокойно и почти ласково учит ее, малую и слабую, что Бога-то, может быть, и нет вовсе; а если есть, то что Ему за дело до Сониного ничтожества?

Здесь на наших глазах совершается второе преступление, более страшное, чем убийство старухи. Ведь речь идет об убийстве любви, но об убийстве надежды и веры, что, по евангельским меркам, грех неизмеримо более тяжкий («А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня.., тому лучше было бы, если бы привязали ему мельничный жернов на шею и потопили его в глубине морской». Мф.18,6). Сознательно и дерзновенно герой совершает здесь акт духовного самоубийства, бросается головой в омут окончательной, полной погибели. Устремившись по пути, начертанному Достоевским для Раскольникова и Сонечки Мармеладовой, герои «Тихих страниц» оказываются не в силах пройти этот путь до конца и гибнут, так и не воплотившись, так и не познав ни имени, ни родства.

Она долго, в мучительном смятении будет глядеть ему вслед. А он, как тень, появится на площади — перекрестке всех дорог, где только каменный зверь, точно кренофилакс[1], возвышается над землей; ляжет между мощных лап, словно пытаясь согреться, и, лаская холодную плоть, припадет губами к каменному соску на его грубоотесанном теле. Языческое изваяние — и Блудница и Зверь в едином образе, царствующем над этим миром похоти и серого мрака, становится последним прибежищем его отвергнувшей спасение, погибшей души. Тут он наконец успокаивается и безмятежно засыпает у ног каменной покровительницы, уже не слыша одинокого голоса, скорбно поющего над площадью «Песни об умерших детях» Г. Малера...

А возле звериных лап вновь, как тогда, в эпизоде с самоубийцами, откроется таинственно мерцающее в воде отражение города, где жизнь и смерть едины, добро и зло неразличимы, где место только чертям, утопленникам и некрещеным младенцам. Он — как воплощение инфернального на Земле. «Оставь надежду всяк сюда входящий», — начертано на его воротах.

После предыдущего фильма Сокурова «Камень», обнаружившего, что заповедный ход в царство мертвых разверзнулся, открыв разрушающемуся бытию путь узнавания себя в небытии, «Тихие страницы» скорбно хранят в себе подробности этого узнавания и отсылают безымянную жизнь в архив.

[1] Кренофилакс — в греческой мифологии лев, охраняющий источник.

нелюбовью к этому городу и с тем, что автор «Преступления и наказания» для меня в каком-то смысле очень простой писатель. Простой, потому что убить — это по-прежнему норма и это по-прежнему просто. Просто — пойти и убить. Там, где вокруг убийства могло возникнуть художественное пространство, там убийство не может быть чем-то сверхъестественным. К тому же речь идет об очень бедных людях. В буквальном смысле. Это запредельное состояние, которое в России оправдывает всё. Бог далеко, а жизнь рядом, вот она, близко. И бедный человек, у которого нет никаких материальных связей с жизнью, получает право на все. И всегда будет оправдан. Преступник, совершивший преступление по нищете, в глазах общества всегда будет прав.

Этот роман очень многое о русских говорит. Он во многом объясняет, почему миллионы доносили друг на друга, уничтожали себе подобных. Почему с таким рвением и так энергично восприняли новую идеологию, несмотря на все наше уютное православие. Недостаточно православной веры им было?

Но истинное православие — это на самом деле очень тяжелая ноша для человека. Истинное, а не выдуманное. Я думаю, Достоевский сумел так много нелицеприятного сказать, потому что и сам был таким человеком. У меня не было никаких обязательств перед Достоевским. Он создает художественное произведение, но никогда при этом о самом себе не забывает. Меня это всегда внутренне оскорбляло.

Замысел фильма прямого отношения к Достоевскому не имел, и даже имя его в титрах не упоминается. Может быть, это невежливо, но мне кажется, что мы очень осторожно обошлись с его авторскими приоритетами. Есть нравственный сюжет, который не выдуман Достоевским, потому что нравственный сюжет независим. Ведь если бы Достоевский выдумал его, он был бы просто Господом Богом, а что тогда в этой жизни делать, если такой, как Достоевский, — Господь Бог?

Очень давно, когда я в первый раз прочитал этот роман, я почувствовал, что само убийство совершенно не важно. Было оно или нет — не имеет значения. Потому что даже если герой просто подошел к двери и позвонил — роман все равно уже был бы. Важно не то, что он совершил, а то, что он по этому поводу думает. Может быть, он просто внушил себе все это. В конце концов, есть в российском человеке такая черта: думать на эту тему и испытывать далеко не однозначные чувства. Хотя для человека было бы нравственнее однозначно воспринимать это..

Татьяна Касаткина, Карен Степанян

Вопль

Получив предложение писать о «Тихих страницах», мы обрадовались возможности посмотреть фильм, о котором все слышали и мало кто видел. Однако за последнее время появилось такое количество экранизаций (с потугами на интерпретацию), что, хотя у нас были все основания ожидать в данном случае чего-то совсем другого, мы не могли не испытывать некоторого смущения. Смущение это исчезло при первых же кадрах, уступив место напряженному интересу, лихорадочному узнаванию, угадыванию, предугадыванию. Фильм казался предельно ясным высказыванием, рассчитанно простым — с обилием аллюзий для «знатоков», но абсолютно доступным и непосредственному чувству.

Смущение вернулось, когда рецензия уже казалась законченной. Ассоциации нарастали, как снежный ком, каждая сцена допускала несколько интерпретаций в различных смысловых рядах, а ощущение конечной простоты, почти болезненной искренности и возможности адекватного восприятия (вне дурной бесконечности смыслов) не покидало. И стало страшно потерять присущую этому фильму простоту. Нам удалось только ответить на этот экспрессионистский фильм импрессионистским текстом.

•

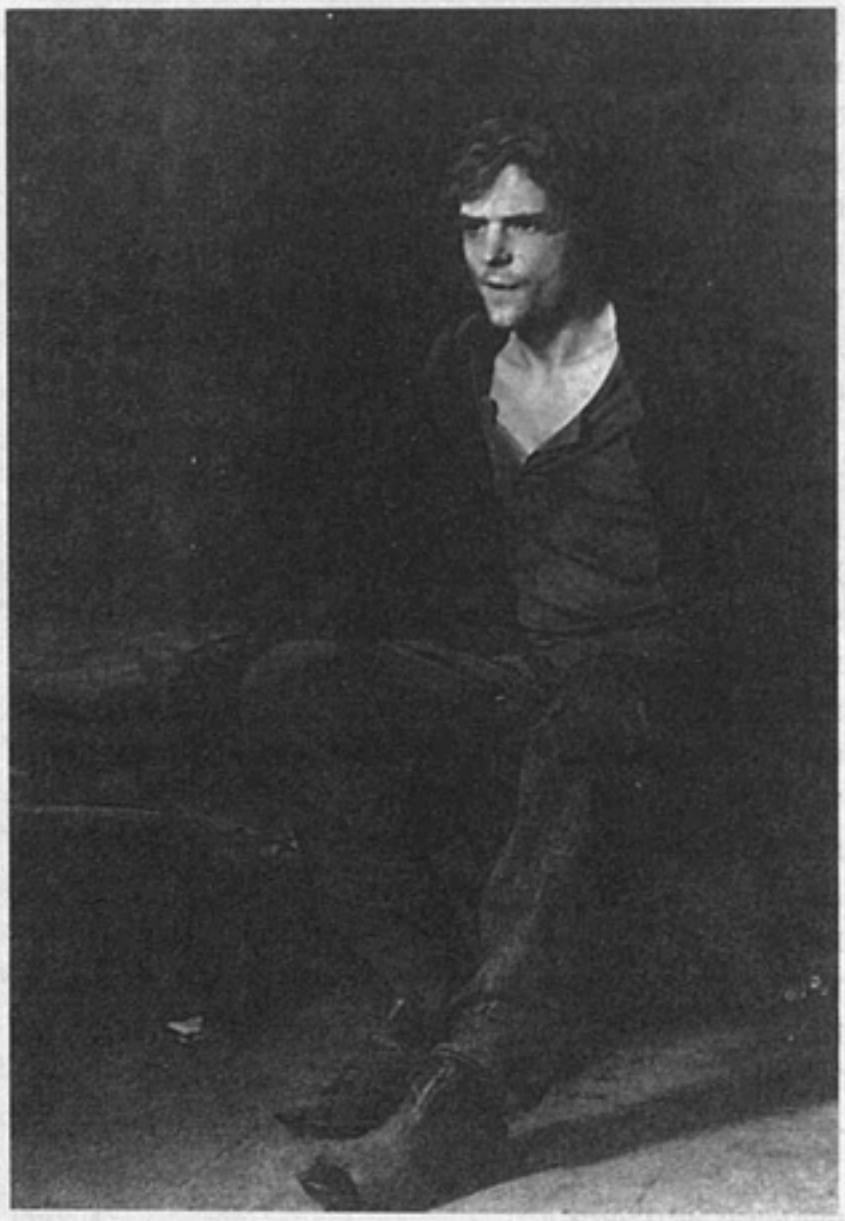
Четыре самых мощных основания фильма: русская классика (кстати, подзаголовок фильма: «По страницам русской прозы XIX века» указывает широко — на классику прошедшего столетия, а не только на «Преступление и наказание»), образ и творчество знаменитого австрийского композитора Густава Малера (его «Песни об умерших детях» звучат в конце фильма на титрах), «Сатирикон» Феллини, «вода» Тарковского («вода» как фундаментальная категория его мировидения).

Подобная множественность культурных оснований обычна для постмодернистских текстов, она создает в них уже привычную множественность смыслов, играя как бы системой взаимоотражений, создаваемых несколькими зеркалами. Однако здесь эффект от сочетания нескольких зеркал другой — они собирают смыслы, рассеянные по разным системам, в один новый, лишь этому фильму присущий, как бы фокусируют их, создавая новый источник света. Эффект этот необычен для постмодерна. Постмодернизм, создавая мир из кусков и отрывков (цитат и аллюзий), не складывает их в единство, основа которого — авторская личность. Автор ныне просто уже не может себе позволить (или не хочет подвергать себя такому риску) стать в центре (центром) своего произведения — даже в том случае, когда он становится его героем. У Сокурова же именно из личностной, авторской целостности рождается целостность творимого мира.

•

Итак, что же в фокусе?

Первое впечатление, что это — интеллигентский Макар Девушкин, обиженный на сей раз не Гоголем, а самим Достоевским и его после-



«Тихие страницы». Раскольников — П. Чередник

Касаткина Татьяна Александровна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. Горького (Москва).

Степанян Карен Ашотович — кандидат филологических наук, член редколлегии журнала «Знамя», член правления общества Достоевского (Москва).

дователями рубежа веков. Ведь действительно, «Преступление и наказание» для интеллигента то же самое, что «Шинель» для бедного чиновника. Вывернули всю подноготную, описали все горести и радости, устремления и заблуждения, все «самообманы» без снисхождения; путь и цель объявили ложными. «Обжалованию не подлежит». «Все же не так; да так и не бывает вовсе!» — как Девушкин по прочтении «Шинели», всем своим существом утверждает герой Сокурова. И фильм становится попыткой рассказать, «как все было на самом деле».

В начале фильма нам долго показывают глухую стену, затем начинается движение камеры вниз, вдоль этой стены. Возникает ощущение замкнувшегося пространства (спуска по «колодцу» вниз — куда? Колодец, кажется, ведет в преисподнюю). А потом — долго-долго — вода в полутьме, клубящийся пар и белые чайки, парящие над водою. Почему-то настойчиво вспоминается: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою».

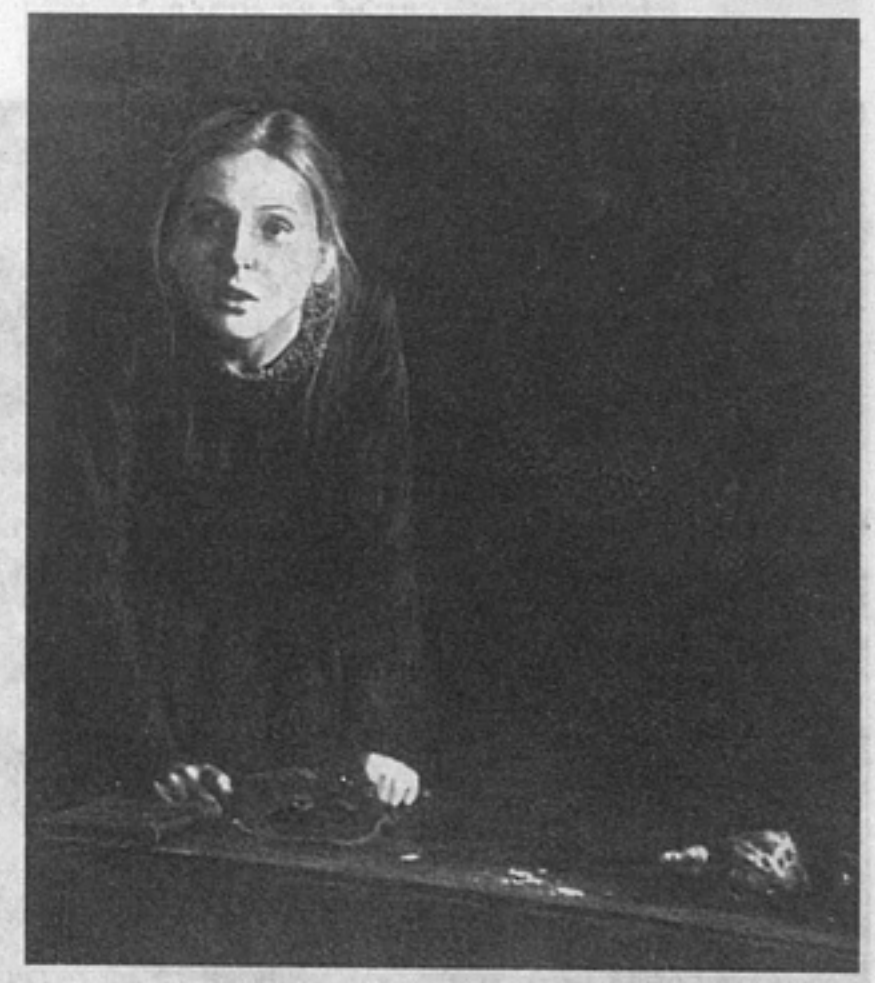
Что создается, что творится в этом колодце, в этом тумане? Что за город встает перед нами — будто возникший из пара болот, из дыхания тьмы?

Он улетит потом, в середине фильма, как бы сотворившись из обломков и обрывков, над которыми воздвигнутся кресты. Сцена, по впечатлению удивительно близкая одному из самых загадочных мест «Преступления и наказания»: «Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет.., то случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и почти неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...». Впрочем, у Достоевского Раскольников «улетал куда-то вверх, и все исчезало в глазах его»... Здесь как бы взлетает, (всплывает?) город — из обломков, из грязи и помойки, к которой уже притерпелся глаз, и по вспыхнувшим крестам (сцена темная, но замеченный вдруг крест оставляет впечатление вспышки) мы понимаем, что это город, а не свалка, не мусорная яма. Петербург?

Появляется «Раскольников» (героев, кажется, нигде не называют по имени), его преследует мещанин — но не затем, чтобы объявить ему, что он «убивец», а затем, чтобы попросить у него денег. Денег у героя нет, и он долго и тщетно оправдывается, умоляя поверить, что он сам голоден. Потом героя долго и издевательски

«Я...чувствую уходящее в человеке...»

Есть особая внутренняя тяга к женскому началу в этой картине. Тайной является ее слабость, податливость — они только женской душе присущи. В искусстве меня не интересуют уже сформировавшиеся женские характеры. Мне интереснее сохранить уникальную необратимость, неповторимость. Лиза Королева — она уже сейчас не такая. Я понял, что если в фильме будет не она, а другая, то не удастся сохранить эту ее необыкновенную чудесность. Я очень остро чувствую уходящее в человеке, изменения, которые происходят в нем. Чувствую, как человек стареет, меняется. Часто это пошло происходит — и горько от этого. Конечно, Соня у Достоевского жестче, мудрее. И в этом смысле Татьяна Бедова в фильме Кулиджанова, несомненно, та самая Соня. Но я уверен, что если кто-то посмотрит нашу картину —будет принята и наша Соня. Потому что все равно есть общее представление, сдвинутое в сторону молодого существа. Наша Соня — это не цельное явление. Это явление Природы. Не потерять ее на экране, помочь, поддержать для меня важнее всех режиссерских амбиций. У меня были какие-то режиссерские идеи, может быть, даже интересные. Но у меня не хватает гордыни, я не могу позволить себе быть режиссером, когда вижу то, что есть в Лизе от ее природного существа. Это нельзя разрушать. Настоящее, почти не встречающееся верховное женское начало. Жаль, что оно присуще только молодым, потому что оно нужнее, когда становишься старше. Матери



«Тихие страницы». Соня — Е.Королева

бьют (мастеровые, дворники?), бросают в лужу, поднимают и снова бьют.

Когда герой, после стояния под мостом, во мраке и в потоках воды, выходит на свет и идет к людям со скрещенными на груди руками (поза причастника), первый же встречный толкает его, разбивая благоговейно сложенные руки. Затем его снова начинают бить — просто потому, что он всем мешает, путается под ногами, огромный детина грубо хватает его за грудки и переставляет на другое место, как вещь, потом его снова роняют... И тут в дальней перспективе широкой, уходящей вниз улицы впервые возникает Оно — медное (каменное?) чудище на постаменте, с поднятой когтистой лапой и сардонически ухмыляющейся головой сатира. (Так что ж это за город? Вавилон?)

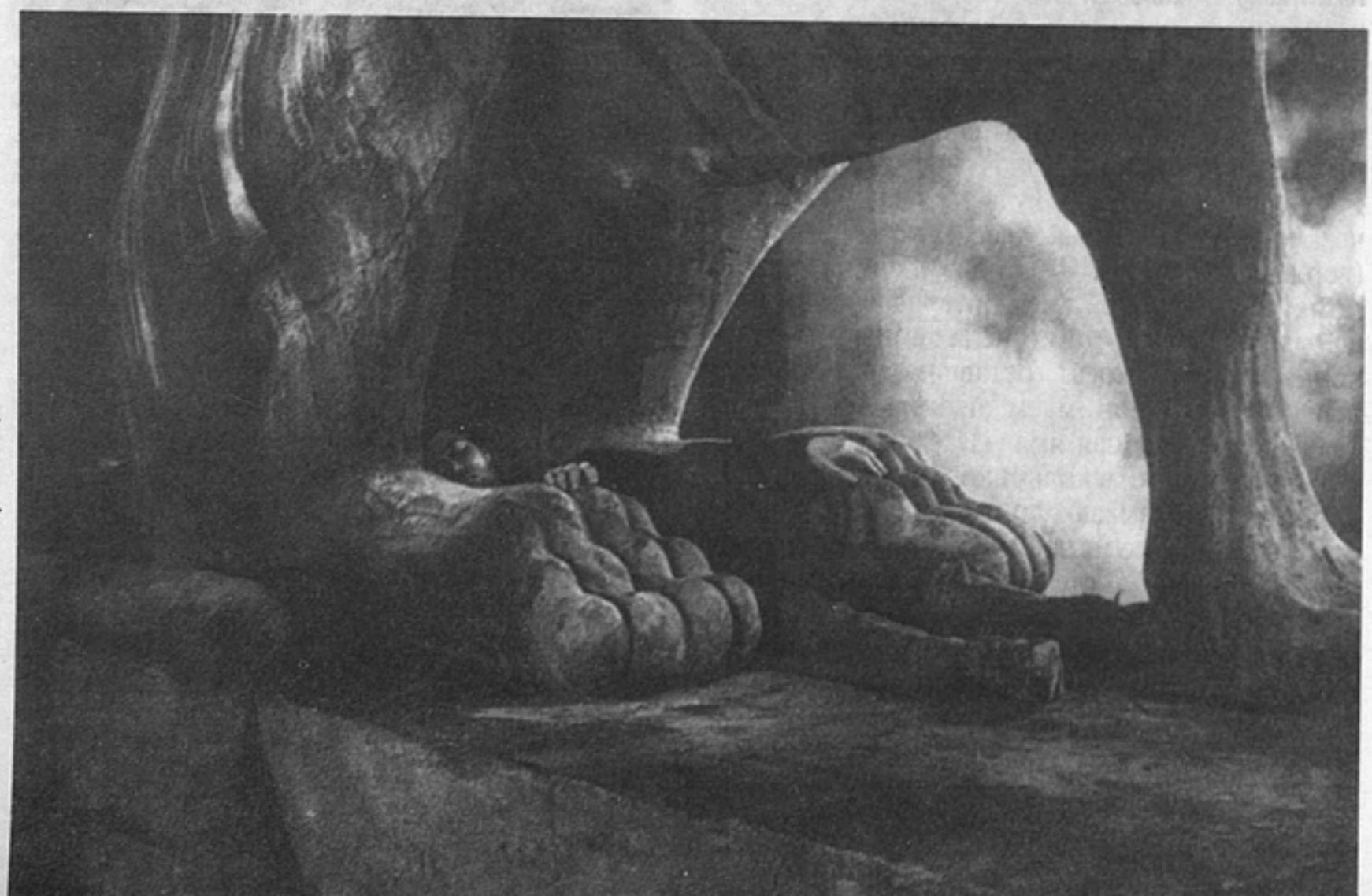
•

В фильме всего три действующих лица: «Раскольников», «Соня», «Порфирий Петрович» — и не знаешь, кто кому приснился. То есть «Порфирий»-то приснился наверняка, навеянный бедному герою не то эскизами к норштейновской «Шинели», не то федотовскими жанровыми сценками (это «не то», наверное, можно продолжить...). Свой брат-интеллигент, но надменный, из тех, что свысока осудили героя (как «героя» и как «интеллигента» — помните сборник «Вехи»?) на рубеже веков. Это от них в речи «Порфирия» покровительственные фразы вроде: «Спасать вас надо от ваших умозрительных убитых старушек». На него ложится отсвет многих надменных персонажей Достоевского, «спасающих» людей, презирая их: от Великого Инквизитора до князя Валковского. От последнего, кажется, досталась Порфирию и грязная лестница, всходя по которой, «князь ругался, как извозчик» (Порфирий, однако, ругается, как интеллигент).

Но и сам герой, возможно, снится героине — недаром на вопрос: «Как вы меня нашли?» — ответ повторяется несколько раз: «Я думала о вас и вдруг услышала ваш голос». Или героиня снится герою? Во всяком случае, начало их сумбурного диалога отнесено в конец: «Вы меня не помните?..» — как бы указание на обратный порядок разворачаивания событий, как это бывает во сне. Но, по Флоренскому, сон разворачивается назад от внешнего толчка. Может быть, на этом «не помните» и проснулись?

Мощный пласт картины соотнесен с античным Римом феллиниевского «Сатирикона». Петербург (но везде каналы, колодцы... Венеция?) предстает «серым адом» дома наслаждений из «Сатирикона». Правда, похоже, единственное наслаждение, доступное обитателям этого мрачного места, — прыгать в воду, чтобы покончить жизнь самоубийством. Хотя опять-таки неясно, не сон ли это — уж слишком спокойна вода внизу, а город, отраженный в воде, — он такой, наконец похожий, такой настоящий, что на миг приходит в голову — а может, он там? Может, там — пробуждение от этого ужаса?

Вода становится как бы лоном, в котором зачинается новая жизнь (древний мотив, акцентированный в той же, что и в фильме, системе координат у Тарковского, у Платонова: новое бытие или небытие, получаемые в воде в зависимости от веры и неверия). Лоном, недоступным герою, воспринимаемым им как смерть и мрак (он пытается удерживать прыгающих и сам не решается, хотя, кажется, даже перелезает через перила). От воды, от толпы (в которой его крутит, как в водовороте, которая для него —



«Тихие страницы»

такая же чужая стихия, как и вода) спасается он под брюхом чудища.

Герой Сокурова совершенно невинен и совершенно незащищен. Он как бы перевертыш героя Феллини — тоже одинокого, но готового к любому контакту с миром, тоже ищущего любовь, но плотскую, чувственную. У Сокурова герой входит в мир, будто оставаясь в ином плане бытия — опять сильное сходство со сновидением: ты полностью уязвим, а те, кто окружают тебя, полностью неуязвимы, живут по другим, своим законам — и ты никогда не поймешь, за что, почему и когда они начнут мучить и истязать тебя. Но ведь это сонное качество очень типично для сверхчувствительного интеллигентского сознания: своя раскрытость перед всеобщей закованностью в броню, своя недоделанность перед их оформленностью, их самоуверенностью, свое неблагополучие перед всеобщим «все в порядке». И если не все в порядке, то ты совершенно неспособен этому помочь, потому что у тебя нет того, что просят, и это приходится унизительно доказывать, потому что они-то думают, что есть, что у тебя-то все есть, но ты не хочешь поделиться, не хочешь помочь.

Герой Сокурова — перевертыш и героя Достоевского, потому что Раскольникову тоже было проще, гораздо проще. Он все же мог и медяки подать, и словом перекинуться, и хоть ходил бледным ангелом, да все чувствовал вину за собой. Сокуровский герой не имеет с людьми вокруг него (с «народом») общих слов. Они не могут друг с другом заговорить, их слова тоже находятся в разных планах бытия —и даже если слышны, то бессодержательны, бессмысленны или ложны. А слова собрата-интеллигента «Порфирия» не обладают никаким прямым значением, они говорятся лишь для того, чтобы задеть, оскорбить, унизить...

Лишь героиня... Но героиня — только эхо героя... Обретенная наконец любовь, жалость другого... Но вот еще вопрос — другого ли? Восклицает, восклицает, а в самых скользких местах — не уличит, в самых вопиющих — согласится. Видимо, не случайно ее образ решен в стиле немого кино (облик, жесты, темп движения). Она — единственная, для кого у героя все есть — для души и для тела (сцена кормления). Ох, сомнительно, чтобы такая нашлась «снаружи».

Вот герой и идет ко льву «с подъятой лапой». Как Макар Девушкин, открестившись от Гоголя, принимает пушкинские «Повести Белкина», так и сокуровский герой — открестившись от Достоевского, принимает «Медного всадника». Бушующая чужая стихия вновь прибивает его ко «льву». Только тогда это были невские волны, а теперь — люди; тогда он сидел верхом,

гораздо тяжелее, чем ребенку, и мучается она гораздо сильнее. Не сомневаюсь в этом. Если бы Мать могла быть таким природным явлением, если бы она могла оставаться на таком уровне чистоты, как в этом возрасте Соня...

«Малер закодирован голосом Лины Мкртчян...»

Рабочее название фильма «Малер» шло от «Песен об умерших детях». Но настоящее имя ребенка может появиться, когда он родится на свет. Когда проявятся его пристрастия, его характер. Для меня главное — уникальная драматичность «Песни об умерших детях». Ничего более драматичного в искусстве не знаю. Трагедия часто соприкасается с выхолощенностью, с дистанцией — Малер эту дистанцию преодолел. Если с другими композиторами девятнадцатого века я словно иду вдаль по дороге, то Малера несу на плечах. Он урод, он калека с божьим даром. Юродивый. В его музыке есть очень много малопонятного мне, древнего, интуитивного иудейского искусства, но в ней есть и прорыв в Романтическое пространство. Надо быть очень искренним человеком, чтобы создать произведение, связанное с личной страшной трагедией, и сделать его потом достоянием публики. В фильме Малер закодирован голосом Лины Мкртчян, который необыкновенен в том же смысле, что и Лиза Королева. Так это, наверное, и складывалось: сюжет обычности убийства, очень непросто существующая сегодня Лина Мкртчян, мир моих собственных переживаний...

«Эта дверь закрыта. Без возврата...»

Я, конечно, не имею представления о смерти — я не умирал. Я из жизни. И ничего из восточных религий в этом смысле на меня не действует. И православие я знаю, наверное, плохо, а чувствую абсолютно субъективно. В том, что я делаю, гораздо больше от художественной интуиции, чем от сформировавшейся философии — как следствие все же недостаточного образования моего. У режиссеров всегда есть возможность затуманить простоту замысла. «Нагнетать» художественность ничего не стоит. И это меня в последнее время очень беспокоит, уязвляет даже. Моя задача — наоборот, вообще перестать об этом думать. Пока мне это не удается. Но я знаю, что с «Тихими страницами» завершается какая-то часть моей жизни. Всё. Эта дверь закрыта. Без возврата...

Записал Дмитрий Савельев

невольно подражая «виновнику» своих бед, — все же властелином зверя, теперь лежит между лап, сосунок, сам оплодотворивший и сам заново родившийся у этого иронического чудовища (от воды родиться не захотел!). Укрываясь под чудовищем от потоков льющейся сверху и подступающей снизу воды, он в порыве благодарности (?) приникает к его лапе — и, саркастически улыбаясь под свисающей челкой, смотрит голова сатира на то, как голова героя заслоняется когтистой сфинксовой лапой.

•

Бедный художник (а фильм, кажется, сначала назывался «Малер») бродит по серому аду. У него нет ничего, что он мог бы дать людям, и он ничего не может от них получить. Ибо у него нет ничего, что им нужно. Прощение-осмеяние Достоевского становится бессмысленным издевательством над невинным и незащищенным. Потому он и Бога не отвергает, как это делает Раскольников, а лишь делает Его жестоким и высокомерным, таким, которому нет дела до «слишком маленьких и слишком незначительных» (как нежно внушает он героине). Густав Малер, вспоминая о своих произведениях в конце жизни, писал: «И в каждом новом моем сочинении (по крайней мере до известного периода) снова раздается тот же крик: «...не Отец Вселенной ты, а... Царь!»

«Серый ад» — это фон фильма. Серый, мертвый, с привкусом пыли и пепла (или грязи и плесени). Он всегда рождался в сознании, отрешенном от бессмертия, с самых древних времен. Еще в Шумере люди думали о «сером аде», представляя жизнь после смерти как дальнейшее умирание. Души мертвых ели прах и пепел, пока сами не становились прахом — пищей для доживающих. Их боги были такими же, как бог героя фильма, как малеровский бог (рука не поднимается писать этих самозванцев с большой буквы) — они не замечали незначительных людей, да и назначение человека было лишь в том, чтобы служить богам, избавляя их от голода, холода и необходимости работать. Надменные боги — не боги, а цари! Кажется, весь мир вокруг героя надменен — а он лишь пытается ответить ему тем же, говоря героине: «Да и не поймут они, да и недостойны понять», — с пронзительно мягкой усмешкой.

В конце фильма за титрами, в подчеркнуто ударной позиции звучит малеровская музыка. (Вообще титры в фильме более, чем обычно, относятся к содержанию фильма, а не к его техническому оформлению, подчеркивая его «текстовую» природу.) «Песни об умерших детях» даже одним своим названием включают целый ряд ассоциаций. (Малер придавал большое значение текстам своих вещей, в том числе и названиям. Он, например, высылает другу в письме названия частей своей симфонии, чтобы проверить, какое впечатление они производят сами по себе.) Ведь Сокуров (так же как и Феллини в «Сатириконе») обращается к нашей классике, к нашей древности, нашей «античности», только у нас она была гораздо недавнее, чем у итальянцев. А это уже сама по себе тема «умерших детей», «покинутых детей», ибо все чаще и чаще возникает теперь в интеллигентском сознании впечатление ненужности, заброшенности, отринутости русской культуры, к которой интеллигент припадает, как к матери, с которой нянчится, как с «дитем», и которая не нужна, до которой дела нет всем вокруг (в том числе и тому, кто определяется как «народ»).

Начало «Песен об умерших детях», написанных на тексты немецкого романтика Фридриха Рюккерта (поздний романтизм Рюккерта, ранний экспрессионизм Малера отражаются в стилистике фильма), содержит строки: «Встает яркое солнце... Будто не было ночью несчастья... Несчастье посетило лишь меня...». Это одиночество переживания утраты — утраты, которую кроме тебя никто не заметил, — пронизывает фильм. Случилось что-то, навек расколовшее тебе душу, а в мире до этого никому нет дела. Одиночество художника здесь оборачивается жутким переживанием никем не пережитой катастрофы. Это чувство, кажется, проходило через всю жизнь Малера.

Своеобразное преломление оно получило в осмыслении Малером предания о проповеди святого Антония Падуанского рыбам. Святой желает донести до них доверенную ему Благую весть, но они не слышат и не понимают сказанного. Прогремевшая им в проповеди великого святого великая весть окуталась водой, как ватой, приглушившей ее громкие раскаты. Холодная рыбья кровь не откликнулась на горячую речь святого. (Помните героя, идущего к людям со скрещенными на груди руками?) Композитор, дирижер, режиссер — они ведь обречены идти к людям. Они не могут творить одни...

Мы уже говорили, что фильм Сокурова имеет свойства сна. Но можно сказать, что он похож на подводное царство —обеззвученностью, замедленностью движений, другой логикой течения событий и времени. Окружение героя — рыбы вокруг святого Антония Падуанского, не видящие и не слышащие, не принимающие принесенной вести, — это и есть мировая катастрофа, которую герой переживает один. Но герой — не оставленный ребенок. Он — оставленный отец, оставленный творец. Творец, от которого отворачиваются те, кого он хочет «досоздать», «досотворить», те, кто не нуждается в

том, что он хочет им дать, не хотят туда, куда он хочет их повести. Вот, видимо, та точка, где объединяются многие смысловые пласты фильма, соединяются в один образ его «герои»: Раскольников, Малер, художник... И может быть, сам автор. Малер в одном из писем к другу (Ф.Леру) пишет об отчаянии, часто овладевающем им после репетиций, где оркестранты не понимают его порывов, его устремленности, «понимающе» переглядываются, и если исполняют его требования, то лишь из сочувствия к «ненормальному».

Общая их черта — черта интеллигентов — стремление научить, одарить, отдать, проповедать. Но любая их проповедь — проповедь в воде, не только глушащей звуки, но и заливающей глотку проповеднику, так что никто не услышит не только его проповеди, но и последнего вопля. И все же...

«Тихие страницы» — «Шепчущие страницы» («Whispering pages» — английское название фильма)... Почему? Их не хотят слышать? Забывают? Но они не молчат, говорят, их услышит каждый, кто пожелает.

Александр Сокуров

Тени звука

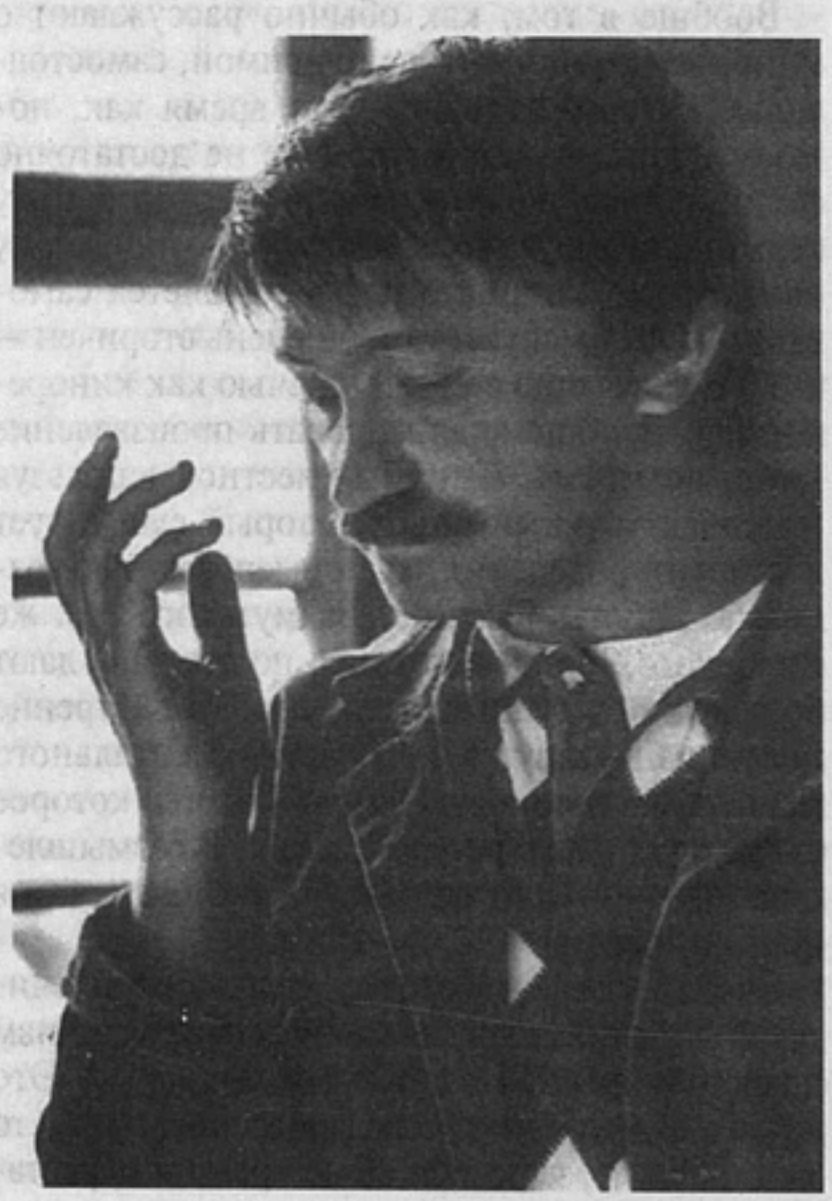
В этом материале Сокуров почти ничего не говорит о съемках фильма «Тихие страницы». Беседа простроена как своего рода психологический портрет автора картины и представляет сегодняшнее мироощущение художника, отразившееся и в замысле «Тихих страниц», и в его воплощении.

Литературный вариант беседы основан на видеозаписи, сделанной для телевизионной программы «Кинескоп» (TV-6, Москва, режиссер Петр Шепотинник, корреспонденты Ася Колодижнер и Любовь Аркус).

— Можно ли назвать ваш фильм «Тихие страницы» завершением своеобразной классической трилогии, куда, кроме этого фильма, вошли «Камень» и «Круг второй»?

— В каком-то смысле это действительно так. Впрочем, точнее будет сказать, что этой картиной заканчивается какой-то отрезок жизни. Самое главное, что в этот период жизни — и творчества тоже — изжиты определенные человеческие отношения. Это был период глубоких разочарований. Если кто-то говорит, что все упомянутые вами картины сосредоточены на теме смерти, то это, конечно, не так. Я живу другим, ради другого. Просто я, наверное, слишком погружен в тот язык и в ту культуру, которая меня окружает. Трагическое наполнение этой культуры меня преследует повсюду. В этом я жил и на этом я воспитывался. Ничто здесь, в России, на меня не оказывает такого сильного влияния, как этот трагизм.

Конечно, это был для меня очень важный период, потому что я смог почувствовать все достоинства аскетизма, испытать удовольствие от исправления самого себя, от постоянной изнуряющей самокритики. Словом, это был период, когда я научился от всего отказывать-



А. Сокуров

ся. В том числе и от того, от чего другой режиссер отказываться бы не стал — от каких-то так называемых выигрышных режиссерских результатов. Это был период, когда я мог для самого себя осознать преимущества скрытой жизни. Жизни вне общества коллег, вне света, хотя, конечно, такая жизнь рождает много проблем. Когда ограничиваешь круг близких людей, а он начинает по разным причинам таять, то невосполнимость становится тяжелой, невыносимой. К сожалению.

Я ответил на ваш вопрос?

— В ваших фильмах особую роль играет молчание, тишина. Это отражено даже в названии вашего фильма «Тихие страницы». И когда пересматриваешь, скажем, этот фильм и сравниваешь его со «Скорбным бесчувствием» или «Днями затмения», аскетичность, монохромность, тишина действительно бросаются в глаза. Это что, реакция на время, в котором сосредоточено столько слов, шума, визуальной экспрессии?

— Нет. Это всего лишь следствие моего внутреннего развития. Кто знает, вдруг следующая часть моей жизни, если только у меня будет возможность работать, будет какой-то другой. На самом деле я очень цветной человек. Кстати, наши так называемые черно-белые фильмы — они ведь цветные, в них есть оттенки белого, черного, серого...

Вообще в том, как обычно рассуждают о кино, чересчур много независимой, самостоятельной терминологии. В то время как, по-моему, кино — искусство еще не достаточно полноценное и самостоятельное, чтобы эту терминологию использовать. Я по-прежнему считаю, что кинематограф не является самостоятельным искусством, он очень вторичен — я об этом говорю со всей горечью как кинорежиссер. Вообще анализировать произведение кино, по-моему, было бы уместно, используя интеллектуальный опыт, который существует в литературоведении, например в структурализме. Работы Бахтина, Бахмутского или же Бродского, Мандельштама о поэзии мне дают больше в понимании стиля кино. Я внутренне недоволен отсутствием фундаментального мышления в киноведении — такого, которое существует в литературоведении. В размышлениях о кино царит вольнодумство, которого я не понимаю.

Очень многие, по-моему, неправильно считают, что динамическая природа кино дает нам право на самостоятельную терминологию. Это не так. Кино еще не создало свой язык. Кто знает, может, через какое-то время я перестану так думать... Так или иначе, к размышлениям о кинематографе надо относиться с огромной осторожностью, чтобы не переоценить достоинства визуальности. По-моему, она несет огромную опасность. Опасность для человека. А особенно опасна для сознания, для нравственности *движущаяся визуальность*. Для души нужна неподвижность. Только то, что абсолютно статично, — полезно для человека, для развития его духовного мира. Всякое сосредоточение есть лекарство. Наверное, так. Этому природа учит. Самые глубокие, чарующие и обволакивающие нас впечатления остаются от общения с неподвижной природой. Не от буйства стихии, а от спокойной глади воды, озера лесного, может быть, от перспективы гор, над которыми еле заметно движутся тучи. Всякое движение говорит о насилии, борьбе. Да и сама литература рождается в состоянии штиля, концентрации и покоя. Только для этого надо найти удобную позу, удобный стол. И при этом иметь перед глазами окно, откуда был бы виден вот тот самый неподвижный пейзаж. Или чтобы окно делало его неподвижным. Должны быть какие-то ограничения, тогда, наверное, многое откроется.

— Почему после фильма, снятого по мотивам «Преступления и наказания», вы обратились к афганской теме, поехали в Таджикистан? Как вы, человек, ненавидящий насилие, решились на этот шаг, оказались в таком месте, где это насилие наиболее явно себя проявляет?

— Я не стремлюсь к правде в так называемом документальном кино, потому что я уверен, что не в состоянии эту правду постичь, понять. Я не тот человек, который в состоянии эту истину донести до людей. Тяга к так называемому документальному кино возникла сейчас как следствие глубокого внутреннего кризиса, глубочайшего разочарования в российской жизни. Хотя, как ни парадоксально, она вызвана еще и очень сильной любовью к своим соотечественникам, к российским людям, при всем том негодовании и ярости, которые я как гражданин испытываю, живя в России.

Ну а самое главное, наверное, заключается в том, что я, как это ни парадоксально, не чувствую ценности жизни. У меня вообще нет ощущения, что моя собственная жизнь чего-то стоит, хотя без осознания своей нужности мне трудно жить... Мне хотелось, наверное, испытать судьбу, потому я и оказался в Таджикистане, где жизнь могла прерваться каждый день. Я ходил по минным полям, повсюду рвались мины, я попал под многочасовой ракет-

ный обстрел... И снимал его сам. В общем, в любой момент могло произойти все что угодно. В течение всего пребывания там я старался как-то очень внимательно за собой наблюдать. Запоминать все моменты проявления физической и духовной слабости. Отступить и сдаться там, в общем, ничего не стоило, тем более что этому в любой момент можно было найти самые элементарные оправдания — скажем, попросить, чтобы тебя перебросили в головной московский отряд, и все бы кончилось... И никто бы слова не сказал. Мне очень важно было понять, *что* я сам из себя представляю, честно говоря. Все эти разговоры о смерти, о жертвах, о страданиях людей — это одно, а оказаться в подобных условиях — другое.

Я не думаю, что вернулся оттуда другим. Нет. К сожалению, жизнь продолжается, и, к сожалению, она не изменила русла. Я хотел бы возвратиться после того, что там увидел, в другую жизнь. Этого не произошло. Я вернулся оттуда и очень скучал. Недели полторы-две мне здесь было очень плохо — я хотел вернуться туда, потому что я как-то очень полюбил этих людей и видел, как они ко мне относятся — может быть, я даже и не заслуживал этого... По крайней мере, когда я уезжал, они устроили салют в мою честь. Слезы были. Я постараюсь вернуться туда, если получится. Этого требуют интересы картины, и в этом есть необходимость и для меня самого. Но я прямо скажу — никаких иллюзий по поводу людей, которые служат там, у меня нет. Там люди разные. Есть среди них, наверное, и очень плохие. Может быть, и вправду есть. Но они какие-то очень хорошие, очень сердечные, очень одинокие. Там нет людей неодиноких. На той войне вообще нет людей неодиноких. Те, кто поехал туда добровольно, пытались убежать от несчастья в России. И матери, братья, сестры, отцы, которые остались на материке, должны знать, что служба их близких — бегство от одиночества. Бóльшая часть людей, у которых когда-то были семьи, этих семей уже не имеют. В армии большинство военных теряют семью. Жены часто не в состоянии понять призвания этих людей. Все эти девочки, которые приходят на вечера в военные училища, конечно, не имеют ни малейшего представления о том, что ждет их мужей. Генеральские погоны — это на самом деле очень далеко. И я оказался там, в конечном счете, среди таких же людей, как я сам. Эти люди мне духовно очень близки, хотя понимаю прекрасно, что то, что я делаю, может вызвать у них негодование, ярость и ненависть: мои картины, некоторые мои мысли. Я ведь знаю, *что* они слушают и *что* смотрят на видео.

Эта поездка дала мне возможность почувствовать: есть нечто поважнее того, что я считал важным раньше. Это так.

— Все-таки странно, что вы оказались в Таджикистане именно тогда, когда все «стрингеры», телерепортеры, охотящиеся за сенсационными военными сообщениями, оттуда ушли... Им кажется, что там уже ничего интересного не произойдет...

— Вы говорите: все оттуда, я — туда? Меня, конечно, тянет туда, очень тянет. Не запах крови, не близость реальной смерти, нет. К людям очень тянет. Я ведь сам — сын военного. Отец у меня был офицером Советской Армии и прошел всю войну, был в стрелковой роте. Те, кто знает, что такое стрелковая рота, поймут, что я имею в виду: месяцами в окопах, по пояс в холодной воде. Детство мое прошло в военных городках... И наряду с огромным неприятием армейской жизни, недовольством тем, что из себя представляют многие офицеры, наряду с разочарованием в человеческих качествах этих подчас глубоко некультурных людей я, конечно, не могу заглушить в себе тягу к военным. Ну, а потом я все же русский человек. Из моего собственного человеческого пространства очень трудно исключить службу государству, а для меня имеет огромное значение, когда гражданин служит государству. Вообще когда человек служит, когда мужчина служит, это правильно, это нормально. Тут есть что-то очень надежное, важное для всех — для общества в первую очередь. Для меня очень важно, служил ли мужчина когда-нибудь в армии или *делу* своему, *профессии* своей, *близким людям*... Был ли он честен, то есть *служил* ли на совесть. Это, кстати, наша российская традиция, очень важная и глубокая.

Мои тамошние друзья, конечно, служат. Тяжело, переживая, иногда ненавидя правительство, власти, потому что их очень часто обижают, обманывают, не вознаграждают за этот смертельный труд, за риск. Начиная с того, что им не выплачиваются вовремя деньги, и заканчивая тем, что не оплачивают достойно похороны. Не дают заслуженные ими ордена и награды — таких случаев в той дивизии, в которой я был, очень много. Люди месяцами ждут наград, а это по отношению к молодым военным недопустимо. Так государственность, о которой я говорил, начинает уходить, таять, растворяться.

Вообще это чувство долга перед государством должно поддерживаться, должно присутствовать не только у военных людей. А уж у тех, кто занимается телевидением, радио, прессой, оно должно быть развито особенно, его надо постоянно в себе взращивать. Все же я уверен, что российские люди без сильного государства будут очень страдать. Нам нужно сильное государство. Государство внутри самих себя. Не государство, которое нас порабощает — сейчас государство нас порабощает, оно несправедливо, жестокосердно. Кстати, только сильное государство может защитить личность, а слабое будет ее уничтожать, что Сталин и делал. Сталинский режим уничтожал людей, потому что на самом деле он был бесконечно слаб. Правда, здесь есть противоречие: демократическое государство не испытывает потребности в искусстве, оно равнодушно к нему, оно защищать его не будет. Как здесь быть? Мудрые правители нужны — так сказал Мераб Константинович Мамардашвили. На всех уровнях. Министр, редактор журнала, домохозяйка. Тогда и государство будет мудрым.

— Александр Николаевич, вы сказали, что без чувства необходимости людям невозможно жить. А что значит для режиссера быть кому-то нужным? И возможно ли это вообще?

— Видите ли, у человека внутри, наверное, есть какое-то пустое пространство, которое очень часто ничем не заполняется, так и остается пустым. Безуспешная попытка понять, почему это происходит, тебя преследует всегда. Отсюда и возникает желание быть кому-то нужным, заполнить внутреннее пространство. Возможно, это желание —противоестественно. Нормальный европейский человек живет самодостаточно, он независим от окружающих, и это великое достоинство. Но есть люди, которые при всех декларациях своей независимости, как и я, на самом деле очень зависимы. Может быть, это тоже ответ на вопрос, почему в моих картинах часто заняты непрофессиональные актеры, почему несменяема наша съемочная группа, хотя она, конечно, будет теперь меняться...

— Ну а человек, у которого нет потребности заполнить это внутреннее пространство, человек самодостаточный — может ли он стать художником?

— Мне кажется, нет, но здесь нет никаких законов. Мы все очень разные... Надо сказать, что все те, кто что-то создает — фильм, полотно, книгу, — в каком-то смысле обречены, ибо соперничают с Создателем. А значит, это грех. И Православной Церковью это само по себе не очень поощряется. Может быть, в этом изначальная грусть нашей деятельности. Но главное даже не в этом, а в том, что человек со странной фанатической последовательностью стремится творить и в жертву этому стремлению приносит всю остальную жизнь, ее разные проявления. Это идет, наверное, от того, что изначально у него произошло разбалансирование судьбы. Если вообще человек проявляет способности в той или иной области, он уже не может быть доволен судьбой, ибо человеческая одаренность мешает нормальной жизни и, конечно, является несчастьем для человека. Она не может сделать жизнь комфортной, поскольку находится в прямом противоречии с самой элементарной физической и, если хотите, физиологической стороной человеческого существования. У человека, предрасположенного к творческой деятельности, внутри зреет совершенно очевидное несогласие с реальностью, созданной Богом. У животных тоже есть проявления таланта, но все это у них не оборачивается такими конфликтами. У человека же творчество всегда мучительно. Эта деятельность несовместима с темпоритмом нормального существования, и она несовместима с моралью обычной человеческой жизни. Здесь возникают другие представления о человеческой любви, о судьбе, о продолжительности жизни, о пространстве жизни. И не обязательно всему этому надо находить теоретические или философские обоснования, все они — порождения эмоциональной, импульсивной природы художественного творчества. И в зависимости от того, насколько целостна личность, которая эти импульсы рождает, настолько целостны и последовательны результаты ее деятельности. Хотя я понимаю, что творческие проявления человеческой натуры, в отличие от творческих проявлений животных и растительного мира, более стихийны и хаотичны. Стихия и хаос. И из сочетания этих начал возникла, например, такая личность, как Бетховен. Или Моцарт. Даже с этой точки зрения, история жизни Бетховена более органична, потому что, оглохнув, он продолжал писать музыку.

Это все равно что ослепить меня, например. Правда, я не смогу уже ничего сделать. Потому что изображение не звучит. Звук богаче визуальности. Звуковой мир — это мир пространства без границ, он, безусловно, шире визуальности. В визуальном мире духовности, конечно, значительно меньше, чем в мысли или в звуке, — отсюда непревзойденная ценность

писательского труда и величие творчества композитора. Без музыки мы прожить не сможем, без кино — сможем. И это говорит вам человек, который связал всю свою жизнь с кинематографом. И я тоже могу прожить без визуальности, а без музыки не могу. Даже день не могу просуществовать без Бетховена, Моцарта, Шопена, Мессиана. Даже литература может существовать в пространстве звука — тебе кто-то может читать книгу вслух.

— Вы сказали, что человек творящий словно отнимает у Бога момент создания. Но ведь и сам человек творящий создан Богом...

— Не знаю, это очень сложный вопрос, я на него не смогу ответить. Могу только сказать, что я, как и многие люди моего ремесла, очень грешен, а может быть, и более грешен, чем все остальные. Я ошибался так часто, так много...

Вот видите, дождь пошел. Красиво. Вот эта летняя погода — одно из самых удивительных впечатлений от жизни. Непостижимо, непонятно, как такое количество разных явлений могут сходиться в одной картине: солнце, облака, отражение от крыши, звуки, запахи... Удивительно. Вообще лето, и летние запахи, и летняя погода — это по-настоящему единственное, о чем я буду жалеть, если буду понимать, что ухожу из жизни. Это особенно чувствуется, когда человек умирает летом, его хоронят, и все в смятении от того, что вокруг буйство запахов, жизни, травы, земли — и рядом безгласный, безответный человек.

— Может быть, все же в созданном вами сейчас образе лета есть нечто, не поддающееся пересказу и возможное только в кино? Может быть, где-то здесь надо искать истоки того, что вы стали кинорежиссером, человеком, все-таки в первую очередь работающим с изображением?

— Нет. Мой эмоциональный мир, конечно, был сформирован радиотеатром, поэтому я стремлюсь к тому, чтобы создавать на экране мир звучащего изображения. Это звучащее изображение и есть, по-моему, будущее кинематографа — то, что сделает его особенным и оригинальным в ряду других искусств. Не изображение, озвученное голосами, музыкой и шумами по законам реальной жизни — сейчас все это есть в кино, а особое звучащее изображение — не могу яснее выразить свою мысль, и как это сделать, не знаю. Но душа требует — надо что-то менять в самом языке, на котором говоришь в кино. Вообще при острейшем ощущении трагичности бытия у меня совершенно страшная тяга к работе. Хочу просить Бога, чтобы мне была дарована возможность создавать что-то. А там — ругайте меня или нет — я таков, и таковы мои фильмы. В конце концов, можно встать и уйти из зала. Или уснуть перед экраном, что еще лучше. Это, кстати, очень хороший вариант просмотра, это и для автора хорошо...

...Вы знаете, я только что вернулся из Японии. И меня поразило, что я не почувствовал никакой экзотики. Я увидел там такое количество усталых людей, которого не видел нигде в мире. Если бы русские устали так, как устали японцы! Такой усталой нации я еще никогда не видел. Я видел, как люди плакали от усталости. Именно от усталости. Оттого, что завтрашний день предстоит не легче, а тяжелей сегодняшнего. И оттого, что завтра и послезавтра будет так же тяжело жить, как и сегодня. В России трудно в это поверить, наверное... Когда один человек устал — это понятно, но когда устает целая нация, целый народ... Они достойны низкого поклона. Вообще это очень важно, чтобы в нашем земном пространстве хоть кто-нибудь нес крест этой усталости. Вот они, видимо, за всех нас и несут этот крест. Видимо. Мало в чем виноватые, на самом деле. По крайней мере, перед человечеством они виноваты много меньше, чем мы, российские жители. Говорят, что мы устали, а посмотрите, как японцы устали.

Мы живем в тяжелое время, потому что фактор этой усталости, переутомленности людей никогда не был таким драматичным и глобальным, как в наше время. Что-то за этим последует. Так не может долго продолжаться... Что-то должно произойти...

Ю. Лейдерман

В поисках отсутствия

Эпоха, в которую мы живем, характеризуется тем, что буддист назвал бы «абсолютной полнотой свойств». Мы живем в целиком заполненном мире — мире, где все уже есть без нас и независимо от нас (по крайней мере, на уровне идей, мнений, точек зрения и т.п.). Все эти позиции наблюдения обрушиваются на нас независимо от наших желаний и без всяких усилий с нашей стороны. Мы можем ничего не предпринимать — все, что могло бы существовать, и так уже существует. Мир предстает перед нами как тотальность нашего собственного присутствия, мы одновременно находимся во всех мыслимых, бесконечно протяженных и бесконечно длящихся местах, без всяких надежд на возможность отсутствия или хотя бы кратковременный отпуск. Мы можем никуда не ходить, нигде не появляться, не состоять, не участвовать — и все равно, помимо нашей воли, через ветвящиеся цепи сообщений, рассказов, пересудов, сплетен мы будем всюду и во всем одновременно: на премьере, на концерте, в парламенте, в Боснии, в Герцеговине, где угодно. В свое время рассказывали историю — не знаю, правда это или нет, — будто в Северной Корее за Ким Ир Сеном официально была признана способность находиться одновременно в двух разных местах. Скажем, в газетной хронике можно было прочесть, что такого-то числа вечером он присутствовал на премьере балета, но далее сообщалось, что тем же вечером он посетил металлургический комбинат на другом конце страны. Так или иначе, но сейчас здесь уже не видится чего-то запредельного, «великим руководителем» обречен быть каждый из нас — в том смысле, что мы втянуты, вморожены в слои присутствия и руководства в прилипшем к нам мире, и все наше бытие в нем есть по существу лишь слитное, неотчуждаемое присутствие-руководство. Мир вокруг нас становится совокупностью ветвящихся версий и альтернатив, по каналам которых мы и вынуждены дрейфовать в виде некой поименованной метки, будучи одновременно и руководителями и исполнителями.

Тем не менее почему-то кажется, что эта метка нашего существования приближается к какому-то таинственному прорыву или шлюзу, за которым вся система разветвлений окажется вывернутой наизнанку и где вообще уже не будет различия между присутствием и отсутствием. Коллективное сознание, пожалуй, уже ощущает приближение этой грани и подсознательно боится ее. Это в самом деле страшит неизвестностью — как если бы человечество вдруг осознало, что очень скоро, с завтрашнего дня оно должно будет из людей превратиться в кого-то другого — скажем, в кошек. Понятно, что вовсе не так уж и плохо стать кошками — мягкими, пушистыми сгустками, забывшими о себе в дымчатых пространствах, но ведь эти существа уже не будут осознавать ни самих себя, ни того, что еще вчера они были кем-то другим (в нашем случае — людьми). Именно поэтому, чувствуя наступление пугающего выворачивания в неизвестность, коллективное сознание (главным образом в европейской цивилизации) судорожно хватается за свое собственное присутствие во всем «этом», здешнем. В попытках отсрочить момент отправки в неизвестность люди предпочитают обнаруживать все новые зоны своего присутствия и злободневности, не замечая, что само обнаружение уже не принадлежит им, что все эти новые присутственные зоны, казалось бы, требующие от нас опять осмотрительности, солидарности, милосердия, и так уже были у нас раньше. Люди пытаются говорить о все новых проблемах окружающего мира — об экологии, борьбе с голодом, войне в Югославии, и не замечают, что вся эта проблематика есть лишь следствие их лихорадочного стремления обнаруживать всё новые зоны касания, присутствия, руководства, и цель таких касаний — лишь наркотическое продление самого же присутствия, отсрочка коллективного прыжка в неизвестность.

Поэтому основной темой современного искусства становится, кажется, вопрос об отсутствии: можно ли — и если да, то каким образом — какое-то время где-то отсутствовать, не быть посреди директивно сбрасываемых нам версий? Очевидно, что всевозможные прямые, «силовые» решения здесь не проходят — самоубийство, эскейп, маргинальность являются ныне столь же почтенными версиями присутствия в культуре, как и все прочие. Попытки напрямую прорвать цепи присутствия оборачиваются только еще большим вмерзанием в ветвящуюся

событийность, чей коллективный запас версий с лихвой перекрывает любой индивидуальный жест. Более того, наша главная, базисная возможность отсутствия — смерть — уже тоже потихоньку элиминируется в биотехнологических разработках. Таким образом, здесь, очевидно, необходимы только какие-то тонкие, обходные маневры, призванные на особых, специально выделенных участках сдерживать лавину прорастающего в нас присутствия и открывать запруды пустой и темной расчерченности отсутствия. Перед культурой стоит задача каким-то сложным образом, противоположно Спасителю, «попрать жизнь жизнью», технологию — технологией, чтобы получить возможность где-то отсутствовать, в каких-то отсеках «не быть».

И здесь, наконец, мы можем заговорить о кино. Ведь кинематограф классически, в основе своей определяется отсутствием зрителя в цепи развертывающихся перед ним же событий. Зритель упакован в расчерченную рядами кресел темноту кинозала, он как бы мертв и наблюдает происходящее на экране подобно мертвецу или вампиру, мечтательно смежив веки. Здесь интересны даже не столько реальное положение дел, сколько речевые, ритуальные штампы, связанные с кинематографом. Например, особая возгонка мечтательного небытия, производимая, дескать, Голливудом, все эти стандартные сатирические образы «американских девушек», чья жизнь протекает в сублимации от тьмы кинозалов к сияющим грезам на экранах. Другой характерный речевой штамп — это какие-то специальные, интимные взаимоотношения, связывающие кинематограф с его собственной смертью. Разговоры о скорой «смерти» кинематографа появились, кажется, одновременно с его рождением и с тех пор никогда не прерывались. Так кинематограф оказывается каким-то всецело ритуальным жанром, развертывающимся через ожидание своей собственной смерти. (Подобный же ритуал, правда в ослабленной форме, прослеживается и в бытовании современного изобразительного искусства. Кроме того, здесь, оказывается, изменена модальность: если смерть кинематографа всегда с опасением вот-вот ожидаема, то смерть пластических искусств, напротив, все время предстает только что случившейся.) Противоположными речевыми штампами, призванными как бы разрушить эти умертвляющие ритуалы, являются дискурсивные фигуры, связанные с реализмом и вообще с левыми течениями в искусстве. Пафос этих фигур направлен на оживление фантазмов экрана, а заодно — и на оживление зрителя, на то, чтобы заставить его «раскрыть глаза» и вглядеться в «окружающую действительность».

Более проработанные, уже не риторические, а, скорее, эстетические попытки оживить зрителя обнаруживаются, например, у Годара, критикующего базисную для кинематографа (и для расчерченной тьмы кинозала) позицию единственного привилегированного наблюдателя и оживляющего луча света за ним. (Метафорически этот свет исходит из глаз самого зрителя, который перманентно умирает, погружается во тьму, и за счет этого энергией его последнего взгляда, последнего проблеска сознания могут пользоваться оживающие на экране персонажи.) Однако Годар отождествляет подобное положение зрителя с фигурой тоталитарного «сверхчеловека» и пытается преодолеть привилегированность зрителя как уже мертвого, уже отсутствующего и привилегированность темного кинозала как царства уже мертвых, божественно не подвластных живому, отошедших, находящихся «там». В последнем словосочетании, возможно, кроется все столетие кинематографа. С одной стороны, «находящийся там» означает «находящийся в загробной, привилегированной запредельности», с другой — это значит «пребывающий всецело в предложенной ему истории — единственной и неповторимой, и забывший на время все прочие истории, которые, в принципе, тоже могут случиться, но произойдут не сейчас, не здесь, а в следующий раз — в другой картине другого режиссера — в общем, в другом ритуальном режиме». Для «находящегося там» зрителя все другие истории, кроме показываемой сейчас, становятся отложенными в далеком профанном мире, оставшемся за порогом кинотеатра. Сам зритель присутствует

«Безумный Пьеро», режиссер Жан-Люк Годар

только в одной истории, в одном месте. Его положение «умирающего аниматора» блокирует все возможности быть многократно присутствующим «руководителем».

Фильмы «новой волны» и последующих волн, напротив, предрасположены отыгрывать на экране все возможные истории сразу. Но главное — Годар стремится нарушить внеположную сюжету загробную расчерченность кинозала. Когда смотришь, например, «Безумного Пьеро», действительно возникает чувство, будто персонажи движутся не по экрану, а перпендикулярно ему, то оказываясь за спинами зрителей, то проносясь через зал обратно в свою историю или, точнее, в свои истории, на экран. Более того, направление их перемещений определяется тем, кто из персонажей оказывается за рулем машины. Когда автомобилем правит Пьеро, они движутся навстречу зрителям, к ним за спину, туда, где сам Пьеро может стать обычным зрителем (Фердинаном), если же за рулем его подруга Марианна, то автомобиль движется обратно в экран и за экран — в бесконечную череду аллюзий, слез и цитат, именуемую литературой. Персонажи фильма в этом смысле подобны Буратино, протыкающему нарисованный на холсте (на экране) очаг, становящемуся «человеком» и потом навечно обреченному играть в обнаруженном кукольном театре самого себя в пьесе о своих собственных приключениях. Персонажи «Безумного Пьеро» тоже оживают, они становятся «живыми богами» или, быть может, «гибнущими богами» — в противоположность заранее «мертвым богам» старого кинематографа. В конце фильма Пьеро и поступает так, как положено Богу: подобно Одину он уничтожает сам себя для восстановления загробной целостности единственной истории, для прекращения бесконечного марева литературных приключений, которые ему раз за разом подсовывает Марианна («теперь мы будем бандитами... а теперь — будем играть в необитаемый остров... а теперь — в Кармен...» и т.д. и т.д.). Оказавшись в запредельности, невидимые над Океаном, персонажи наконец-то будут любить друг друга, как положено в «нормальном кино» — единственной, неповторимой, сентиментальной любовью. Однако их единственного «нормального» приключения мы уже не увидим, поскольку сами отныне способны воспринимать только все возможные истории присутствия одновременно, но не единичную историю отсутствия. Пьеро и Марианна долго носятся через зрительный зал взад-вперед, но в тот момент, когда они решают окончательно успокоиться на фронтире экрана, всё заливают воды Океана, и нам уже становится некуда смотреть.

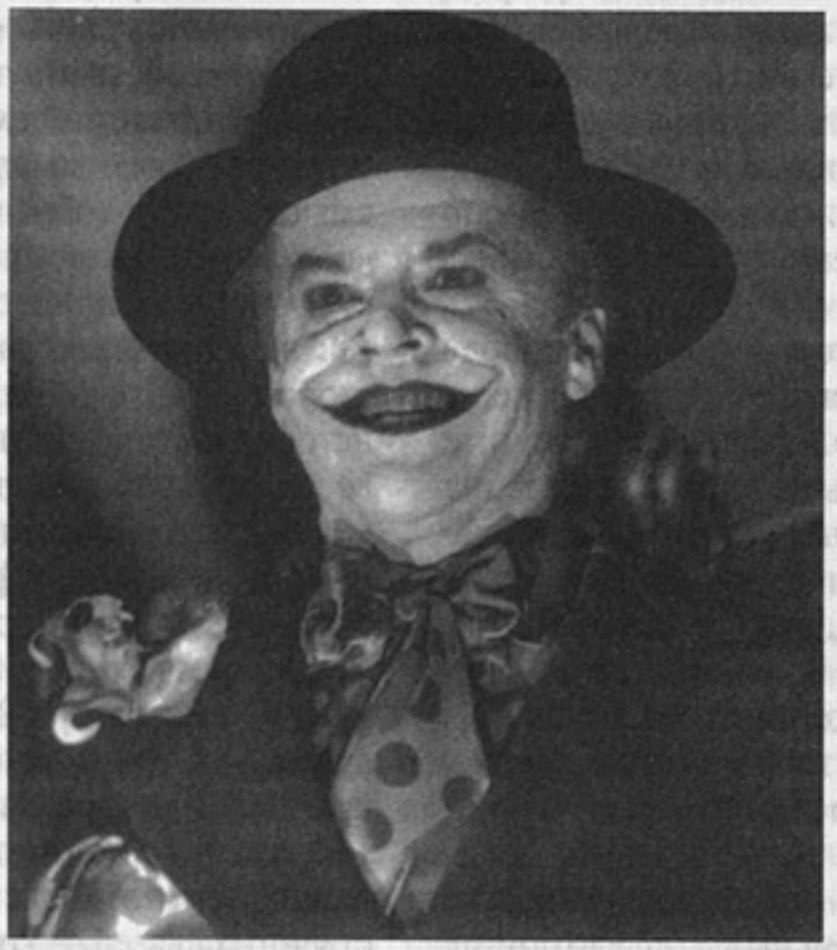
Сама мысль, что может развертываться только одна какая-то конкретная история — целостно, без вариантов, без ветвящихся контекстов, — кажется нам уже кощунственной и безумной. Кощунственной — поскольку это противоречит всепобеждающему плюрализму тотального присутствия с его апологией справедливости, в свете которой все версии должны иметь равные права на актуализацию, развертываться одновременно, и каждая маргинальная группа обладает неоспоримым правом на свою собственную историю. На этом и настаивает Марианна, вовлекая Фердинана-Пьеро в череду бесконечных террористических актов и погонь — терроризм есть апофеоз справедливости во множественности всех возможных историй, каждая из которых должна стать действительностью и защитить какую-то одну группу из бесчисленного сонма разнообразно угнетенных групп. Терроризм необходим, поскольку всегда есть за чьи права бороться; не говоря уже о том, что терроризм сам по себе является равноправным сюжетом в кругу всех прочих сюжетов. Не понимающий этого Пьеро потому и назван «безумным» — он недоумевает, почему Марианна все время меняет правила игры, он, бедняга, хочет неповторимой любви, не зная, что все версии должны быть отыграны одновременно.

Таким образом, экстраполируя перипетии «Безумного Пьеро», мы могли бы приписать современной культуре чрезмерную живость. Как это ни смешно, но произошло то, к чему столь долго и нудно призывали марксистские критики, подобные М.Лифшицу, в своих бесконечных «Кризисах безобразия»[1]: культура застряла в не знающей исчезновений и смертей злободневности, она «повернулась к действительности» в том смысле, что просто начала послушно отрабатывать и фиксировать все версии, предлагаемые ей миром. У мира же в целом, как известно, имеются на руках сразу все мыслимые истории — происшедшие, происходящие и те, что еще только должны произойти, и ни одна из этих историй не отличается от самого мира. Он, собственно, и есть совокупность всех присутственных версий. Итак, после долгих скитаний Буратино вырвал все нити управления из рук эксплуатировавшего запредельность Карабаса-Барабаса и сам стал обладателем всех нужных историй: про пять поще-

[1] Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия. М., 1968.

чин, про десять поцелуев, про девочку с голубыми волосами и, наконец, самой главной истории — про себя самого. Однако это привело лишь к тому, что Буратино «повернулся лицом к реальности» и стал «хорошим», всех оберегающим хозяином кукольного театра — он дает представления про себя самого бесплатно и сам же смотрит их из зрительного зала[2].

Размывание отсутствия одновременно размывает и категорию «возможности», сводя ее лишь к одному из вариантов «действительности». По аналогии с гегелевским «все действительное разумно» можно сказать, что современный мир стоит на утверждении «все возможное действительно». Любая возможная ситуация обязательно найдет себе место в каналах ветвящегося присутствия, и все, что могло бы случиться, обязательно случится в симультанности сосуществующих сюжетов. Вместе с исчезновением «возможного, но не случившегося» исчезает и внезапность: уже ничего не может произойти «вдруг», неожиданно — все время происходит лишь то, что уже было на тысячу ладов ожидаемо, или, точнее, все эти лады ожидаемого происходят одновременно, лады ожидаемого и есть «происходящее». Тотальное присутствование всего, скатывание уникальности возможного к множественности действительного представляет главную угрозу для кино как жанра, поскольку в основе своей ритуальности кинематограф связан с особой хрупкостью возможного, с как бы случайной проекцией и засветкой происходящего, идущей откуда-то извне, из-за спины, причем эта засветка представляется всегда неким удачным совпадением, стечением обстоятельств, которое произошло, но могло бы и не произойти. Естественно, что в своем самоуничтожении — если такое произойдет — кино все дальше будет скатываться к присутствованному руководству, к интерактивности, которая уже не нуждается в ритуальном заклинании сферы возможного, поскольку может происходить и происходит непрерывно, одновременно, превращая ожидание в руководство для каждого желающего.



«Бэтмен возвращается», режиссер Тим Бертон

И все-таки, несмотря на все оживляющие тенденции, кино является одновременно и главным форпостом борьбы с присутствованием мира, борьбы с проникновением зрителей на экран и персонажей — в зрительный зал. Как раз в силу своей очевидной ритуальности кино обречено вести борьбу — возможно, безнадежную — с симультанностью присутствия и руководства. Даже на уровне тех же речевых штампов (а эти штампы сами в свою очередь ритуальны) кинематограф представляет собой специальную зону, как бы выключенную из сферы «живого». Если говорить об организации восприятия тех или иных видов искусств, то посещение кинотеатра представляется наиболее ритуальным и включает в себя целый ряд обрядов: покупка билетов, киножурнал, выбор места в темном расчерченном помещении и т.п. Посещение, скажем, музея современного искусства сейчас тоже ритуализировано, но все же гораздо слабее. Таким образом, защищая свою внеположную ритуальность, кинематограф просто обречен вести борьбу с плюралистичной множественностью версий, с их присутствованием и десакрализацией. И главным здесь становится вопрос о сюжете: можно ли еще представить себе такую историю, которая была бы единственной и неповторимой, а не совокупностью всех мыслимых историй одновременно? Другими словами, речь идет о том, чтобы поставить какие-то особые барьеры и преграды на пути

---

[2] Для поддержания этой метафоры хотелось бы упомянуть одну из последних работ московского художника Георгия Литичевского. На ней представлен Буратино (в виде деревянной куклы почти в человеческий рост), отчаявшийся стать человеком и решивший вернуться к своему исконному состоянию «дерева». Увы, уже никто не знает, из какого, собственно, дерева он был изготовлен. В инсталляции Литичевского Буратино, опершись на столик, раскладывает пасьянс из изображений различных деревьев, пытаясь совершить жест прямого «руководства» и выйти из своей присутственной затекстованности. Однако, как уже говорилось, сделать это за счет прямого, «сильного» жеста ныне невозможно.

проникновения вымышленных персонажей в зрительный зал и, соответственно, зрителей — на экран. Эта интрига лежит в основе всех «культовых» фильмов — таких как «Е.Т.», «Терминатор-2», «Бэтмен возвращается», «Парк юрского периода» и т.п. Эти фильмы призваны удержать, собрать в себе все версии относительно возможностей происходящего на экране, обратить на себя все свои же собственные аллюзии, не позволить им быть оприходованными, растечься в действительности темного кинозала или, еще хуже, — в действительности за его дверьми. Это и есть сохранение избитого штампа «фабрики грез» — причем такой, которая обладает абсолютной монополией на свою продукцию. Главное — это удержать зрительный зал в рамках его отсутствия по отношению к разворачивающемуся сюжету, не дать зрителю возможность поучаствовать в показываемых событиях, закрыть ему доступ «туда».

В большинстве культовых фильмов проблема удержания зрительского отсутствия решается достаточно просто. Очевидно, что зрителям будет нечего делать на экране, а персонажам — в зрительном зале, если сами по себе эти персонажи будут «не людьми» или «людьми не совсем», словом, существами, принципиально отличными от большинства по своей «природе», которую уже ничто не в силах изменить. Терминатор не может стать человеком и выйти в жизнь — его дорога ведет только в расплавленный металл. Когда Бэтмен, указывая на пингвиноподобного злодея, предлагает Кэтвумен трогательное в своей заведомой неисполнимости «нормальное» решение вопроса: «Да это же просто преступник! Давай сдадим его в полицию и пойдем домой!», — он в ответ слышит лишь горячечный, протофеминистский монолог относительно какой-то ее «иной природы», которую ничто не может изменить. И такая же притча о черепахе и скорпионе, который не смог поступиться своей злостной природой, так забавляет отбывающего пожизненное заключение Фергуса в «Возмутительной игре». Каждый из персонажей — будь он инопланетянином, терминатором, слизистой «чужой» массой или, в крайнем случае, всего лишь трансвеститом — несет в себе неизменяемость своей «природы» как заглавную и особую собственную историю, противостоящую предлагаемой ему справедливой множественности всех мыслимых историй. В этом смысле все подобные персонажи, даже очень «положительные», противостоят «справедливости» — справедливости, которая видит решение всех конфликтов в том, чтобы у каждой из сторон была своя собственная равноправная история и своя собственная правда, справедливости, которая всегда готова дать столько различных историй, сколько от нее потребуют.

«Возмутительная игра», режиссер Нил Джордан

Параллель между фантастическим сюжетом, скажем, «Терминатора-2» и злободневным сюжетом «Возмутительной игры» очевидна. В основу «Терминатора-2» положена борьба за будущее как «возможность возможного», за открытость и неверсифицируемость того, что еще только должно случиться, за нерушимость уходящих во мглу перспективы причинно-следственных связей — короче, борьба за отсутствие будущего в настоящем. В «Возмутительной игре» речь идет всего лишь о полоролевой нерушимости, но в обоих фильмах проводится противопоставление какой-то одной «возможной действительности» множеству действительностей симультанных. Причем, как уже говорилось, симультанность всегда защищают того или иного рода террористы, стремящиеся к множественному, справедливому перераспределению всех имеющихся возможностей: к перераспределению их между людьми и роботами, белыми и цветными, ирландцами и англичанами, людьми и пингвинами и т.п. «Положительные» персонажи, напротив, всегда являются здесь убежденными сторонниками сохранения несправедливого господства лишь одной версии. Множественности виртуального быть не должно, его никогда не будет, «потому что такова наша природа» — подводится итог в «Возмутительной игре». «И новое, всегда неведомое будущее ждет нас», — этой сентенцией заканчивается «Терминатор-2». Кстати, сценаристы

этого фильма явственно оказались уже у опасной черты. Терминатор — Шварценеггер был, кажется, вполне готов в человеческом, сексуальном и отцовском, плане возлюбить своих подопечных: жениться на несчастной вдове и заменить отца отбившемуся от рук мальчугану. Правда, сценаристы вовремя опомнились, и для сохранения нерушимой «природы» Терминатору пришлось послушно отправиться в расплавленный металл — точно так же, как трансвестит Джил вновь послушно затянулся в свои сетчатые чулочки, а Фергус успокоился в тюрьме среди всех прочих угнетаемых, цветных и обездоленных. Герои этих фильмов за счет апелляций к глубинным, природным нерушимостям своего собственного естества умудряются все-таки выиграть бой у сил, стремящихся оживить их, или, точнее, изменить их статус через оживление. Персонажи остаются в своей предзаданной типологической расчерченности и не подбирают подбрасываемые им дополнительные версии, хотя искушение порой оказывается так сильно.

У современного кинематографа есть и другие способы бороться с оживлением зрителей и проникновением их на экран. Один из таких способов — организация пресловутой «абсолютной полноты свойств», слепящего присутствия всех версий, но в рамках какого-то одного, отдельного фильма, отдельной истории. Зрителям в этом случае просто незачем будет проникать со своими мнениями, воззрениями, переживаниями на экран, поскольку все это уже заранее будет предоставлено к их услугам с экрана. Все, что они могли бы совершить, проникнув в сюжет, и так уже совершено там без них. Например, такой фильм, как «Бэтмен возвращается», представляет собой некий сверхтекст, в котором заранее присутствуют все злободневные идеи, все мыслимые литературные аллюзии и сюжетные разветвления. Там есть и «просто сказка для детей», и модернизм, и сентиментальность, и пафос, а также проблема загрязнения окружающей среды, феминизм, Мишель Пфайфер, фрейдистские символы, пародия на «Лоэнгрина» и т.д. и т.п. до бесконечности. «Полнотой» своих свойств, самой аперсональностью своего производства (создается впечатление, будто его делало «все человечество») этот фильм заранее опережает любую интерпретацию и содержит в себе любой возможный по отношению к самому себе метатекст. Понятно, что в ситуации, когда «возвращается» Бэтмен, уже нет нужды куда-то возвращаться, куда-то проникать самим зрителям — они могут спокойно оставаться во внеположной темноте расчерченного кинозала, а потом так же спокойно расходиться по домам. В отличие от террористов и трансвеститов, человек-пингвин вряд ли встретится им на обратном пути. По сравнению со своим продолжением первый фильм «Бэтмен» (равно как и «Терминатор» по сравнению с «Терминатором-2») такой полнотой свойств еще не обладал — там содержались некие специальные, выделяющиеся, человеческие шуточки и спецэффекты. «Неужели ты можешь ударить человека в очках?!» — восклицал в критический момент Джек Николсон в роли Джокера, обращаясь к Бэтмену и судорожно напяливая на нос невесть откуда взявшуюся проволочную оправу. Понятно, что Абсолютное Добро, воплощением которого является Бэтмен, никак не может ударить человека в очках — тем самым намекалось на наличие неких «невозможных» версий, на изначальную неполноту сюжета в его какой-то пусть угасающей и пародийной, но «жизненности» — по крайней мере, это должны были почувствовать хотя бы те из зрителей, кто сами были в очках. Но за последние пять лет подобного рода шутки стали казаться дурным тоном, и всегда есть опасность нарваться на возмущенный протест со стороны какой-нибудь «лиги близоруких» или другой группы маргинального давления, настаивающей на справедливом и равном перераспределении версий. Гораздо безопаснее оказывается выдвинуть на роль антагониста заведомо невсамделишное, пингвинообразное существо, воспитанное в канализации, — по крайней мере, до тех пор пока пингвины еще не объединились в очередную лигу защиты своих прав. Если в первом «Бэтмене» модернистской избирательности версий противостоит Джокер, во втором — антагонистом оказывается Нелюдь.

Капитуляция «культового» кино, свидетельствующая о невозможности сюжетного противостояния проникновению зрителей на экран, была, похоже, обозначена в «Парке юрского периода». И дело здесь даже не в том, что фильм этот сделан крайне скованно и прямолинейно — как будто его создатели боялись нарваться на каким-то сложным техническим образом переданные им из прошлого протесты настоящих динозавров. Скорее, запоминается лишь один, очень короткий эпизод — когда профессор, объясняя принцип создания Парка юрского периода, иллюстрирует свою теорию подобием научно-популярного фильма, некоего инородного «фильма в фильме». В этот момент, среди океана компьютерной анимации, на экране вдруг появляется обычная рисованная анимация с условными фигурка-

ми. Почему-то этот иноприродный мультфильм с какими-то пляшущими треугольниками, изображающими яйцеклетки динозавров, воспринимается своего рода микросхемой, выкинутой в зрительный зал и по проводкам которой зрители могут вскарабкаться на экран, обратиться в плоть динозавров.

Однако самая грозная опасность для кинематографической запредельности исходит не со стороны сюжетных перипетий, а из технических возможностей видеотехники, компьютерной анимации, а также интерактивных устройств, которые, очевидно, будут быстро внедряться в кинотеатры. Наиболее впечатляющие эпизоды таких фильмов, как «Терминатор-2», «Бэтмен возвращается», «Парк юрского периода», представляют собой по существу видеоклипы — «Бэтмен возвращается» даже и рекламировался как видеоклип через систему MTV. Превращения и растекания персонажей этих фильмов поражают наше воображение лишь в силу того, что они происходят на большом экране, а не по телевизору. Мысль о том, что видеокамера является метафорическим механизмом умерщвления, уже кажется банальной. Однако, пожалуй, справедливо и обратное: видеокамера представляет собой инструмент оживления, магический жезл поддержания вечной жизни. Так, тонущая Венеция все еще существует лишь потому, что всякий приезжающий туда разгуливает, не отнимая от лица видеокамеры. Видео отсылает любой объект своего воздействия в какое-то вечно длящееся событие, в слепящую запредельность присутствия, где проживаются и сосуществуют все версии. Подобно «золотому ключику», видеокамера призвана отпирать экран загробности и переводить на вечное присутствие в запредельный кукольный театр города, страны, сюжеты и дружеские компании. Заметим, что примерно таким же образом действует вирус СПИДа, недаром его все время хочется назвать «компьютерным вирусом». СПИД не просто одна из новых опасных болезней, подобно инфаркту или раку, это, скорее, вообще не болезнь, а некое приоткрытое окошко, щель, через которую лучшие представители человечества выдавливаются в загробные пространства, но не для смерти, а для особого, пока неведомого существования и неведомого типа воспроизводства.

Фредди Меркури был, возможно, одной из первых жертв СПИДа; кто на самом деле не умер, но, перегруппировав свое естество, переселился в миры вечно длящегося клипа или, что почти то же самое, вечно длящегося СПИДа — туда, где расположение тумблеров на панели неведомого микшерского пульта сродни структуре пресловутого вируса. Несмотря на смерть Меркури, продолжают появляться новые видеоклипы с его присутствием, состоящие из перемикшированных фрагментов предыдущих клипов. Таким образом, мы можем представить себе некий компьютер, внутри которого в виде молекулярных микросхем и белковых мутаций Меркури продолжает пребывать в виртуальном сосуществовании своих видеоверсий. Сразу же после этого мы можем предположить, что никакого изначального, живого Меркури вообще никогда не было. Впрочем, логические и онтологические парадоксы переселения в виртуальную реальность уже достаточно подробно рассмотрены во множестве книг и кинофильмов.

Само слово «видеокамера», вслед за «фотокамерой» и «кинокамерой», восходит к «камере-обскуре». «Камера» здесь изначально значит «комната» — пустой темный интервал прохождения световых лучей, разделяющий реальное и невсамделишное. Другим таким фронтиром для кино и фотографии является механизм проявки (тоже происходящей в темных комнатах): настоящее нуждается в обработке специальными реактивами, переводящими его лучи в прошлое — уже случившееся, невсамделишное и частное. Конструкция видеокамер сохраняет пространственный зазор между объективом и фокальной плоскостью. То есть сохраняет восходящий к камере-обскуре пустой темный промежуток прохождения световых лучей. Однако другой тип разделительного темного промежутка — а именно, проявочный кабинет — в случае видео исчезает. Видео не нуждается в проявке, поэтому все запечатленное им снято напрямую и продолжает пребывать в вечно длящейся симультанности настоящего. Если в случае кино и фото световые лучи «откладываются» на пленке в двояком смысле — запечатлеваются и в то же время отодвигаются временны́м интервалом, необходимым на проявку, то для видео «откладывание» совершается лишь в одном значении — как постоянная абсорбция происходящего. Здесь можно вспомнить хотя бы то, что стандартная видеокамера позволяет просматривать отснятый материал прямо на месте, «внутри» нее самой.

Таким образом современная техника, отбрасывая специальные реактивы откладывания и перемещения настоящего в загробность, поглощает его напрямую и переводит в регистр одной из вечно длящихся «где-то там», «внутри» версий, жизненно спаянной со всеми другими, могущими быть версиями. Если кинематограф определяется словосочетанием «на-

ходящийся где-то там», то для видео таким руководящим словосочетанием будет «находящийся там же» — заподлицо со всем остальным, в ослепительном блеске всяческих присутствий, всех мыслимых возможностей, подаваемых как действительные и одновременные. Как правило, ни один из видеоклипов, за исключением стилизованных под «ретро», невозможно пересказать в виде некоего последовательного сюжета. В рамках одного клипа по принципу «сада ветвящихся тропок» обычно реализуются все сюжетные возможности одновременно — и любовь, и измена, и страдание, и блаженство — точно так же, как и в «Безумном Пьеро». Видеоклип можно уподобить констелляции одновременно взрывающихся точек. Странным образом каждый из этих взрывов застилает горизонт, но при этом они не перекрывают друг друга — мы никогда не дождемся катарсиса заливающих персонажей вод Мирового Океана, как в «Безумном Пьеро». Поразительно, что все эти версии не только взрываются одновременно, но и взрыв каждой из них длится вечно — как в космологической концепции «пространственно-временной пены». Все происходящее в клипе предполагается как вечный параллельный экстаз, и сам клип только дает нам возможность подсмотреть в то место, в ту точку Вселенной, где демонстрируемая история происходит вечно. Это только окошко, которое время от времени приоткрывается и показывает нам суггестивную одновременность своих версий — подобно астрономическому оборудованию, наводимому то на один, то на другой сектор звездного неба: жизнь на планете «INXS», на планете «Reebok», на планете «Show must go on». Совершенно очевидно, что и в те интервалы, когда мы не видим происходящее на этих планетах, там происходит все то же самое — но не по кругу «вечного возвращения», а скорее, вне времени, вне сюжетной протяженности, в виде какой-то сгущенной сингулярности — подобно божественному зародышу, навсегда оставшемуся в своей треснувшей скорлупе.

Похоже, размаху тотального оприсутствования уже невозможно противостоять жалкими новациями каких-то удерживающих отсутствие сюжетных ходов. В своем поражении должны признаться даже такие мощные защитники уникальной единичности, как Терминатор и Бэтмен. То, что не удалось сделать Джокеру Джека Николсона, легко совершил, навечно оставшись в этой же роли, Фредди Меркури[3]. Тем более что еще не был упомянут главный козырь ширящегося присутствия и руководства — механизм интерактивности. Технические достижения в этом направлении применительно к кинематографу, по-видимому, близки к тому, что каждый из посетителей кинозала сможет во время сеанса моделировать свой параллельный сюжет, вставать с места, подходить к экрану, отпихивать плечом главного злодея и наслаждаться любовью с героиней.

«E.T.», режиссер Стивен Спилберг

Однако если сюжетные новации уже не могут быть защитными заслонками на пути всепроникающего «присутствия всего», то, может быть, такую роль смогли бы выполнить какие-то новые жанры современного искусства — например, видеоинсталляции? С одной стороны, это направление непосредственно связано с развитием высоких технологий — тех же интерактивных систем, компьютерной анимации и т.п. С другой стороны, как и в кинематографе, в нем сохраняется ритуализированная фигура отчужденного зрителя, посетителя — входящего или выходящего из выставочного помещения, пересекающего его, останавливающегося, движущегося и т.п. Однако большинство художников, работающих в этом жанре, как и все остальные, послушно заняты подбором и повторением уже имеющихся руководящих версий — тех версий, которые заранее подбрасывает им выставочное пространство или какой-то другой из множества контекстов нашего ветвящегося присутствия. Поэтому здесь хотелось бы упомянуть только одно имя, и то главным образом потому, что этот текст нуждается, очевидно, в фигуре некоего «героя отсутствия», пусть даже идеализированной. Речь идет об американском художнике Мэттью Барнее. Бóльшая часть его работ связана с темами исчезновения, бегства, эскейпа. Сам Барней вдохновляется образом великого американского

---

[3] Как писали американские газеты, сам Джек Николсон тоже чуть было не заразился СПИДом, поскольку принимал участие в тех же оргиях, что и его близкий друг баскетболист Мэджик Джонсон, как выяснилось впоследствии, инфицированный вирусом.

иллюзиониста и спирита Гарри Гудини. Подобно Гудини, закованный в разнообразные цепи и ремни, Барней в своих перформансах и видеофильмах покидает пространства галерей, двигаясь по стенам и потолкам, пролезая в вентиляционные отверстия, оставляя дырки странных конфигураций в полу. Все эти ремни, цепи, тросы, защелки, карабины, используемые Барнеем, воспринимаются одновременно и как инструменты перверсивных практик, подобных садомазохизму, и как приспособления для занятия альпинизмом и бодибилдингом. «Закованность» здесь является одновременно и препятствием к исчезновению, и его инструментом, и оставшимся после него следом. К тем же трюкам исчезновения прибегал в свое время и Гудини — закованный по рукам и ногам в цепи и кандалы, он выбирался из ледяных прорубей, из могил, куда его предварительно закапывали, из мешков, подвешенных на растяжках между небоскребами. Существуют предположения, что Гудини каким-то образом умудрялся использовать как инструменты своего освобождения те самые аксессуары, которыми он был скован. То есть речь здесь опять идет об исчезновении, отсутствии, достигаемом по принципу «присутствие присутствием поправ» или, быть может, «присутствие аксессуарами присутствия поправ». Следуя этому принципу, Мэттью Барней порой вынужден прибегать к весьма брутальным жестам. Так, в одном из своих видеоперформансов, обнаженный и перевитый кожаными ремнями, он движется на четвереньках по полу галереи, одновременно выдавливая из своего окровавленного анального отверстия какие-то, очевидно заранее проглоченные, белые пластмассовые шарики, которые образуют на полу правильный шестиугольник.

Возможно, Барней пытается обнаружить структуры, возникающие в отсутствие автора, после исчезновения всех версий — то, о чем мы упоминали как о белковой структуре вируса СПИДа или как о расположении тумблеров на панели неведомого микшерского пульта. С уходом Буратино за нарисованный очаг исчезают все сопровождавшие и угнетавшие его в его приключениях обстоятельства — бульдоги в форме полицейских, жирный губернатор, весь маленький город на холме, откуда можно увидеть синеющее вдали море. Точно так же, с лоэнгриновским исчезновением человека-пингвина во втором «Бэтмене» (мертвый, он отплывает в таинственные глубины подземных канализаций на огромном пластмассовом утенке), исчезают и оперные слои скорбно прощающихся с ним пингвинов, и те разноцветные волчки и гироскопы, которые враги подкладывали в бэтмобиль. Но тем не менее это отсутствие не равно несуществованию, напротив, исчезнувшие истории продолжают координировать из своей расчерченной темноты все, что происходит в рамках присутствия. Разгадать тайну этой скрытой координации так и не смог Безумный Пьеро — в своем исчезновении за экран он оставил после себя только белый шум над водой, слабое, удаляющееся эхо замолкших погонь, приключений и терактов. Однако порой кажется, что исчезновение персонажей должно предполагать все же проецирование на экран каких-то особых, пока еще неизвестных нам структур — вместо банальных метафор смерти или не менее банальных кладбищенских аксессуаров. Но мы пока еще не знаем, какого рода следы и арабески могут возникнуть после исчезновения всех присутственных версий.

Один из последних циклов работ Барнея представляет собой демонстрацию изготовленных с помощью компьютерной анимации этапов роста и возмужания сатира (хотя сатиры Барнея — гермафродиты). Так в очередной раз ставится заслон проникновению персонажей в зрительный зал и прослеживаются взаимоотношения между волнообразными регистрами «нечеловеческого»: иллюзионисты, альпинисты, культуристы, анальные мазохисты и, наконец, сатиры. С другой стороны, очевидно, что цифровая техника позволяет изготавливать изображения гораздо более одиозных, чем сатиры, существ — сатиры Барнея те же люди, только ловко, «без швов» соединенные с рожками и копытами. Однако гораздо важнее, что высокая технология окончательно утверждается здесь как инструмент глубинного, базисного изменения самой структуры возможного; и приключения, ожидающие нас, когда мы окончательно переместимся в миры вывернутого наизнанку ветвящегося присутствия, в своей бесповоротности приравниваются к архетипу выделения антропоморфного из зооморфного. Сродство это только в степени фундаментальности — конечно, нас ждет встреча с чем-то гораздо более чужеродным, чем сатиры, кошечки или динозавры. Однако разница между «сплошными химерами» и «сплошными фантазиями» всегда трудноуловима. Недаром Мэттью Барней замыкает поиск отсутствия в безнадежности мифа — там, где отсутствие уже неотличимо от «вечного возвращения» и единственной меткой между ними оказывается нелепый, жалкий героизм очередного художественного жеста.

Н. Сиривля

Безотцовщина

Кинематограф последних семи-восьми лет — предмет, в общем, сомнительный и в эстетическом, и в зрительском, и в коммерческом отношении — в определенном смысле представляет собой совершенно уникальную ценность. С удивительной точностью он фиксирует разного рода коллективные бессознательные реакции, обусловленные нашим постепенным выползанием из тоталитарного общества.

Занятые ниспровержением советской системы, мы не до конца отдавали себе отчет в том, что тоталитаризм — это не только очевидное зло: кровавая тирания, попрание прав человека, миллионы замученных и убитых... Это особый тип духовности, своего рода религия, как и всякая религия, удовлетворяющая тягу человека к абсолютному и бесконечному. В роли Абсолюта здесь выступает Идеальное Общество, продукт «научного» планирования и тотальной организации всех человеческих усилий, — так что мы имеем дело с язычеством, но язычеством особым, позаимствовавшим у христианства социальный творческий динамизм и эсхатологическую устремленность.

Отсюда тот неподдельный энтузиазм, то ощущение бодрости и энергии, которое исходит от художественных созданий тоталитарной эпохи. Будем честными, тоталитаризм играл не только на низших струнах человеческой души, он не только уничтожал и растлевал человека, он способен был также подарить адептам своим грандиозный, ни с чем не сравнимый кайф, творческий экстаз созидания совершенно нового, небывалого мира.

Отобрав у них взамен только одно — свободу. Самый страшный, дьявольский парадокс тоталитаризма заключается именно в том, что высшие проявления человечности — творчество, самопожертвование, ощущение радости и полноты жизни — возможны здесь лишь за счет утраты свободы как онтологической основы богоподобия человека.

При всем настойчиво декларируемом материализме, «научности» и атеизме (особенно значимых в советском варианте идеологии), свою разрушительную энергию тоталитаризм направляет прежде всего в сферу духа. (Недаром с обезьяньей последовательностью он использует для своих целей все характерные для традиционных культов средства пробуждения религиозных эмоций: торжественные богослужения, бесконечное тиражирование сакральных образов, поклонение мощам, строительство «храмов», ритуальные формулы молитв и заклинаний и т.д. и т.п.)

Я думаю, что главные «достижения» тоталитаризма лежат не столько в области военных побед и трудовых свершений, сколько в создании безупречно отлаженного механизма Идеологии, выворачивающего наизнанку всю духовную жизнь общества и направляющего течение коллективной душевной энергии так, чтобы всей своей силой она вращала исключительно колеса «общего дела». По сравнению с этим поворот северных рек кажется просто невинным экспериментом районного масштаба.

Таким образом, тоталитарная идеология — это не просто система ложных, ошибочных взглядов, которые можно логически опровергнуть, это род адской машины, внутри которой бродят чрезвычайно мощные силы. И потому достойные всяческого уважения попытки ее демонтировать на уровне социальной психологии не могли не привести к некоторым непредвиденным результатам.

•

Начало эпохи «перестройки и гласности», естественно, было связано в кинематографе с радикальной сменой героя и пересмотром самой концепции «героического». Одна из первых попыток такого рода, на мой взгляд, была предпринята в картине «Плюмбум» А.Миндадзе и В. Абдрашитова. Герой фильма — обычный школьник, в свободное от учебы время страстно предававшийся борьбе со всевозможными нарушителями закона, включая и соб-

ственного отца. Казалось бы, он олицетворял типичное для советской мифологии представление о героическом как верном служении «системе» вплоть до полного, самоотверженного отрицания частных человеческих чувств.

Однако традиционный соцреалистический конфликт между личным, сыновним чувством и долгом перед государством и обществом предполагал не просто подавление естественных человеческих эмоций — вроде любви и почитания родителей, — он требовал их специфического переключения. В этой мифологической драме роль Родителя, грозного, всемогущего и любящего отца, отводилась государству, в идеале персонифицированному в лице Вождя и Отца народов, к которому подданные должны были испытывать и испытывали весь комплекс сыновних чувств, не имея права растрачивать их на каких-то там отцов по крови.

Мальчик в картине Абдрашитова и Миндадзе не испытывал сыновних чувств ни к кому: ни к отцу реальному, ни к метафорическому — государству. Романтика войны с правонарушителями увлекала его лишь постольку, поскольку давала ощущение собственной силы и власти над другим человеком. Перед нами был непонятный и страшный маленький гомункул, пытавшийся самоутверждаться вне какой-либо из признаваемых обществом нравственных систем.

Плюмбум явился одним из первых в длинной череде странных подростков, вызывающих смешанное чувство жалости, страха и отвращения, которые стали излюбленными героями «перестроечного» экрана образца 1986 — 1989 годов. Они были, на мой взгляд, таким же знаком наступления новой эпохи, как в свое время розовские мальчики, символизировавшие раннюю «оттепель».

Закономерно, что и в том и в другом случае социальная ситуация, связанная с ослаблением власти государства, выдвинула на первый план фигуру бурно самоутверждающегося подростка, подвергающего ревизии нравственные и идеологические основы мира взрослых. Но, как мы помним, для героя пьесы «В поисках радости», рубившего мещанскую мебель отцовской саблей, эта «ревизия» заканчивалась восстановлением очищенной, идеальной связи с «отцом».

Фильм «Плюмбум», так же как и нашумевшая в свое время картина Ю.Подниекса «Легко ли быть молодым?», и «Маленькая Вера» В.Пичула, и «Холодный март» И.Минаева, и «Меня зовут Арлекино» В.Рыбарева (список можно продолжать очень долго), репрезентирует непримиримый, безысходный конфликт отцов и детей и связанную с этим проблему разрушения элементарных нравственных основ человеческого существования.

Крушение «системы» или даже предвидение, чаяние такого крушения в «перестроечном» кинематографе приобретает сюжетные очертания достаточно страшной, повторяющейся из фильма в фильм архетипической ситуации, где молодое, едва начинающее жить создание, пытаясь порвать с лживым и несостоятельным миром взрослых, запутывается в тенетах еще худшей лжи, жестокости, уголовщины и разврата и погибает по воле неотвратимой судьбы.

Едва ли не в каждом втором фильме тех лет трудные, сбившиеся с пути подростки жестоко избивали друг друга, третировали учительниц и нагло соблазняли учителей, убегали из колоний и детских домов, воровали, убивали животных, спекулировали валютой... Вновь и вновь перед нами представали несчастные, неприсмотренные дети, которых взрослые не научили, как жить, — сироты в переносном, а зачастую и в прямом смысле

Знаменательно, что чистая, романтическая модификация данного типа, вроде юных героев соловьевской трилогии («Асса», «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», «Дом под звездным небом») или Виктора Цоя, каким он предстает в финале «Ассы» и в картине «Игла», в нашем кино как-то не прижилась. Бесстрашный и свободный романтический герой, красиво фланирующий по опасным закоулкам советских городов, словно впервые попавших в объектив кинокамеры, был фигурой хотя и привлекательной, но в известной мере бессодержательной и туманной. Он стоял на пороге выбора и самоопределения, но уходил или погибал, так ничего не выбрав и не совершив. И это было закономерно, поскольку героическая модель поведения, помимо психологической предрасположенности, требует еще и каких-то высших, онтологических оснований, предполагает наличие абсолютных ценностей.

А с этим как раз было туго. И потому в подавляющем большинстве случаев архетипический сюжет о трудной жизни молодых в несостоятельном мире взрослых обнаруживает в нашем кино непременную связь между

безудержным стремлением героя к свободе и угрозой его нравственной деградации, чутко фиксируя то обстоятельство, что самый воздух свободы оказывается разрушительным для тех извращенных механизмов сублимации, на которых основывалась этика советского человека.

По-видимому, огромный поток фильмов о трудных подростках был продиктован заботой взрослых о нравственном здоровье и физическом выживании детей в нестабильном обществе. Но подсознательной основой трагически безысходной ситуации, с маниакальной настойчивостью воспроизводившейся в них, была тревога детей, оставшихся без родителей. Этот инфантильный «комплекс сиротства» был обусловлен не только ослаблением властной опеки над советским «дитятей» со стороны государства, но имел также духовное, метафизическое измерение. Он был следствием утраты Абсолюта, без связи с которым человек осознавал себя игралищем низменных страстей и хаотических влечений, как своих собственных, так и чужих. «Комплекс сиротства» отражал самоощущение человека в холодном и страшном, обезбоженном мире (недаром же отношения ребенка с отцом служат устойчивым психологическим коррелятом и универсальной метафорой отношения человека к Богу).

Закономерно, что трудный, несчастный ребенок в нашем кино являлся, в первую очередь, жертвой. Во всех его бедах были виноваты, конечно же, взрослые. Но не столько конкретные взрослые участники сюжета (родители, учителя, соседи), сколько опять-таки партия и правительство, которые несли ответственность за то, что «идеальное» общество оказалось не таким уж идеальным, что в нем есть социальное расслоение и не хватает центров культурного досуга, что его идеи оказались несостоятельными... Тяжба отцов и детей была в нашем кино превращенным выражением тяжбы с «системой», с государством, которое даже в пору радикального ниспровержения основ продолжало подсознательно восприниматься как единственный легитимный источник моральных законов.

Этот «комплекс сиротства» — невротическое переживание, некая психологическая константа, во многом обусловившая первый вал кинематографической «чернухи». В каждом отдельном случае тот или иной художник мог от этого переживания в той или иной степени дистанцироваться, или, во всяком случае, оно не заслоняло от него каких-то иных более значимых — эстетических, социальных, психологических — аспектов реальности. Но если рассматривать архетипическую ситуацию «трудных подростков» как целое, то она несомненно имеет отношение к симптоматике социальных неврозов.

•

После 1989 года тема отцов и детей в нашем кино резко сходит на нет. То ли дети подросли, то ли общее развитие ситуации стерло черту, отделяющую кризисный мир детей от более стабильного мира взрослых, и поставило всех перед лицом одной и той же беззаконной, враждебной реальности... К тому же отмена цензуры и обнародование сведений о вопиющих преступлениях власти сделали предметом обличительного кинематографа иные сюжеты и темы... Но так или иначе дети и подростки, бывшие доселе главными действующими лицами «перестроечного» кино, отодвинулись и заняли подобающее им место на дальней периферии взрослого мира.

Кинематограф обратился к иным героям. При этом внимание его к тем или иным группам персонажей подчинялось волнообразным законам моды и публицистической сенсационности. То вдруг один за другим начинали выходить фильмы о бомжах, бичах и алкоголиках, затем о жертвах армейской дедовщины, далее — о зэках, потом вдруг героинями дня делались жрицы свободной любви, рядом косяком шли картины о несчастных евреях... Однако контуры трагической ситуации, внутри которой неизменно оказывались все эти персонажи, оставались в общем-то неизменными. Кинематограф снова и снова рассказывал нам все ту же историю безысходных страданий отверженного, слабого и зачастую нравственно порочного существа в беспросветно жестоком и страшном мире — историю пасынка, сироты, лишенного родительской любви, защиты и попечения.

Люди, по тем или иным причинам выпавшие из нормальной жизни, оказавшиеся вне действия регулирующих, ограничивающих, упорядочивающих законов государства, лишь более наглядно воплощали в своей судьбе общую сиротскую участь. Исчезающее понятие социальной «нормы» необратимо делало всех «маргиналами», почва уходила из-под ног у всех. Именно отсюда, а отнюдь не из гумани-

стических традиций русской культуры, проистекал, думается мне, повышенный интерес нашего кино к «униженным и оскорбленным».

•

Однако постепенно, по мере того как ситуация социального хаоса и беспредела из области мрачных социальных предчувствий все больше перемещалась в повседневную действительность, созерцание ее на экране становилось все более невыносимым.

В обществе возникала психологическая потребность хотя бы в иллюзорном утолении мучительной неуверенности и страха, и в связи с этим кинематограф решительно перестраивается, переходя от эстетики «чернухи» к эстетике «мордобоя». Этот слом настроения хорошо виден на примере эволюции жанра боевиков про мафию. Если примерно до 90-го года преобладающим был пессимистический финал, когда герой погибал или терпел поражение в столкновении с насквозь прогнившей, преступной и коррумпированной системой, то впоследствии финал наших боевиков сделался если не оптимистическим, то по крайней мере утоляющим насущную потребность зрителей увидеть, как крутой герой на экране со всей решительностью дает бой злодеям.

Однако этот сильный герой, наделенный функцией активного противостояния злу и хаосу, действовал либо под влиянием первичных неотрефлектированных импульсов (вроде чувства мести или стремления продемонстрировать свою силу, что делало его частью и продолжением всеобщего хаоса), либо же в образе активного героя воскрешалась типично советская военно-патриотическая концепция героического. Все эти бывшие «афганцы», бывшие фронтовики, десантники и т.д., отважно вступающие в схватку с мафией, — дети советской системы, каким-то чудом сохранившие фантомную связь с уже повергнутым, уже несуществующим «отцом».

•

Сегодня массовое кино, исчерпав все возможные реакции на крушение прежней структуры социума — от обличительного пафоса до жестов агрессивного отчаяния, от безоглядного устремления в светлое буржуазное «далеко» до столь же отчаянного патриотического превознесения отечественной разрухи, — постепенно отстраняется, отворачивается от проблем глобального социального нестроения и углубляется в область сугубо частных, любовно-семейных коллизий.

Сам по себе выход из сферы невротических переживаний, связанных с утратой прежней стабильности, я думаю, нужно приветствовать. Быть может, ощутив себя в житейском пространстве, зависящем от его индивидуальной воли и индивидуальных усилий, «советский» человек постепенно сумеет психологически адаптироваться к новой реальности.

Однако сиротские наши комплексы и неврозы далеко не изжиты. Болезнь загнана внутрь и в любой момент может дать о себе знать. И когда почти случайно, вне основного течения кинематографической моды, вне преобладающих коллективных настроений, кино сегодня воспроизводит картину этой болезни, она поражает — как зрелище очень близкой и крайне серьезной опасности. Одним из таких фильмов, резко выпадающих из магистрального движения кинопроцесса, стал «Пешаварский вальс» — дебют и дипломная работа молодых режиссеров Г.Каюмова и Т.Бекмамбетова.

Здесь рассматривается чудовищная психологическая деформация советского характера именно в его сильном, квазигероическом варианте. В основе сюжета — реальный эпизод афганской войны: мятеж наших военнопленных в лагере, расположенном на территории Пакистана. Практически весь фильм сделан в эстетике прямого видеорепортажа, который ведет американский корреспондент, нелегально пробравшийся в лагерь, чтобы снять пленных (наличие которых отрицалось обеими воюющими сторонами), и захваченный восставшими как заложник.

Иностранная оптика, английские субтитры, сопровождающие действие фильма, герои-американцы (журналиста сопровождает его друг-врач), глазами которых мы воспринимаем происходящее, — все это способ отстранения, способ хоть какой-то логической и эстетической организации совершенно абсурдной, непостижимой, безумной, бессмысленной реальности, развертывающейся на экране.

Советские пленные, подняв восстание, уничтожают пакистанских охранников, но, не успев выбраться на волю из подземной тюрьмы, оказываются в ловушке. Чудовищность ситуации усугубляется еще и тем, что, попытавшись связаться по радио с нашим командованием, они обнаруживают: их сигнал специально глушится, «нашим» они не нужны, помощи ждать неоткуда — их предали.

Так возникает классическая пограничная ситуация, в которой американцы — репортер и врач — ведут себя соответственно, они выполняют свой профессиональный долг: доктор оперирует раненых, репортер снимает и в какой-то момент выполняет посреднические функции на переговорах с пакистанскими властями. Так или иначе, их действия понятны, поскольку мотивируются определенной логикой цивилизованного человеческого поведения. Действия восставших советских пленных этой элементарной логики человечности лишены. Все эти парни, в общем-то разные — сильные и слабые, умные и глупые, «деды» и «салаги», порядочные и подонки — в зрительском восприятии сливаются в единую, безликую массу орущих, хрипящих, безжалостно убивающих и бессмысленно умирающих во мраке и земляной жиже нечеловеческих существ. Их поступки лишены какой бы то ни было этики, они, как дети, не ведающие добра и зла. Единственный осмысленный выход для них — прорваться к своим, вернуться в рой, в муравейник. Когда эта возможность оказывается утраченной, они полностью теряют нравственную ориентацию и все их поведение подчиняется лишь стихийным перепадам эмоций: от безудержной агрессии до незлобивой детской веселости, от лихорадочной активности до полной апатии...

Они способны на все — в состоянии бешенства и отчаяния они убивают не только врагов, но и своих, но при этом равнодушно-терпимо относятся к присутствию чужаков-американцев. Они находятся в состоянии коллективного безумия, когда подавленным оказывается даже инстинкт самосохранения.

Имея возможность спасти свою жизнь или жизнь раненых, они не в состоянии воспользоваться ею, потому что жизнь вдали от Родины-Матери, пославшей их, восемнадцати-девятнадцатилетних, на эту бессмысленную и чудовищную бойню и освободившей своих сынов от бремени индивидуальной ответственности и индивидуальной этики, для них уже невозможна. Ведь иначе придется взять весь этот груз на себя, самим отвечать за участие в карательных операциях, о которых идет речь в фильме, за убийства детей и женщин... Придется жить на чужбине, вдали от своих, с нечистой совестью, жить по собственному разумению, рассчитывая лишь на себя...

И они выбирают смерть. Минуты, отпущенные им на то, чтобы сложить оружие и сохранить себе жизнь, неумолимо истекают, а они сидят и, запрокинув головы, завороженно слушают гул родных «вертушек» с красными звездами, прилетевших бомбить их зиндан. Так, бесславно и страшно, погибают они — несчастные сироты, преданные Отцом и Матерью, так и не научившими их, так и не давшими им возможность стать людьми.

При всей своей экстремальности, уникальности, исключительности изображенная в фильме ситуация оказывается трагически точной метафорой общего душевного состояния бывшего советского человека. Человека, преданного своей советской Родиной, распавшейся на части, переставшей быть самой собой. Тот мир, который был воплощением абсолютного блага, коллективной совести и роевого единства, освобождавшего от бремени индивидуальной свободы, — вдруг рухнул, оставив в душе глубокую незаживающую рану, ощущение бесприютности и тревоги, готовое в любую минуту разразиться страшным всплеском стихийной агрессии. Фильм «Пешаварский вальс» дает пугающе точную (именно в силу своей объективности, авторской дистанцированности) картину поведения «советского сироты» в экстремальных обстоятельствах. Но страшен сегодня не только сам этот психологический беспредел, не только стихия тотального самоуничтожения, прорывающаяся то и дело в разных точках бывшего СССР. Страшно то, сколь мала и незначительна в сегодняшней культуре сила, направленная в сторону гармонизации и усложнения человеческого «Я».

Марк Харитонов

Зачем Кафка?

Приготовившись смотреть экранизацию литературного произведения, тем более прославленного шедевра, прежде всего напоминаешь себе: только не надо сравнивать с текстом (а хорошо бы его и вовсе не знать). Режиссер вправе отнестись к тексту лишь как к основе, отойти от него сколь угодно далеко: у него своя авторская задача, своя концепция. У кино вообще своя специфика, свой язык. Тем более есть случаи, когда адекватное воспроизведение литературного образа на экране в принципе невозможно.

Ну как экранизировать рассказ Франца Кафки «Певица Жозефина, или Мышиный народ»? Речь в нем идет о мышах — и одновременно о людях: в воображении читателя возникает нечто причудливо двоящееся, гротескное, многозначное. В кино этого, конечно, не передать; зрительный образ по необходимости более однозначен.

В одноименном фильме режиссера П.Маслобойщикова[1] мышиный народ — это без всяких иносказаний люди, тесно заселившие непонятное поначалу помещение, которое оказывается многоярусным оперным театром. Партер вплотную загроможден кроватями и всяким убогим скарбом: здесь спят, сидят, бродят в нижнем белье, философствуют и переругиваются, кормят и воспитывают детей персонажи, вызывающие мысль о беженцах или эвакуированных военных времен. В фойе чистят картошку, умываются, готовят еду. Время от времени возникает переполох: ожидается выступление певицы Жозефины. Срочно поднимаются за ножки и выносятся кровати, убирается все прочее имущество, партер освобождается, подметается — все это происходит довольно долго, в шумной суматохе, под неумолчный визг взбалмошных, неуправляемых детей. Наконец, поднимается Жозефина: горло замотано нечистым бинтом, на лице грим трагического клоуна — и издает долгий, пронзительный, мало похожий на пение визг...

Изредка обитатели театра выглядывают на площадь: там у костров расположились дикого вида кочевники, явно пришедшие сюда из небольшой новеллы Кафки «Старинная запись», но к происходящему они особого отношения не имеют, существуя, в общем, сами по себе, на другой территории. Узнается и сюжет рассказа «Голодарь» — когда хорошенький мальчик, один из главных персонажей фильма, отказывается есть, велит себя запереть в клетке и капризно отмахивается от попыток доброхотов покормить его. Дети здесь вообще едва ли не основные действующие лица: фильм начинается и заканчивается их проказами и сопровождается их почти неумолкающим визгом.

Но о чем все-таки этот фильм? Что хотел нам сказать режиссер, не случайно, должно быть, обратившийся именно к Кафке? Что в мироощущении, в мысли писателя показалось ему близким, насущно важным?

Признак подлинно великого произведения — его многозначность, многослойность, неисчерпаемость: каждый вправе находить в нем свое, обогащая понимание при каждом новом чтении или просмотре. Рассказ «Певица Жозефина, или Мышиный народ», как и все творчество Кафки, порождал различные интерпретации. В нем можно увидеть, скажем, притчу о месте художника среди других людей, о роли искусства в судьбе народа. У Кафки «писк» Жозефины вовсе не отличается от речи обычных «мышей» (как язык писателя не отличается от общедоступного) — попробуй пойми, почему он так много значит для других, почему он для народа жизненно важен. «Все мы пищим, но никому и в голову не приходит выдавать это за искусство». В пении Жозефины «мы восхищаемся тем, чем пренебрегаем у себя». Народ опекает свою певицу, но Жозефина считает, «что это она защищает народ». Здесь все достаточно серьезно, в том числе и жизнь детей. «Нам слишком тяжело живется... Наш народ не знает юности... Наши условия таковы, что едва ребенок начинает ходить.., как он уже вынужден о себе заботиться наравне со взрослыми». Подобные выска-

---

[1] «Певица Жозефина, или Мышиный народ»
Автор сценария и режиссер П.Маслобойщиков. Оператор А.Шумович. Художник И.Тимошинина. Композитор Е.Хофман. Звукооператор С.Вачи. МКЦ, кино-студия им. «Довженко», «Иннова-фильм» (Германия). 1994.

зывания побудили, например, Макса Брода выделить в рассказе специфически еврейскую проблематику. Судьба Жозефины в этом мире может быть очень печальной, но ее пение останется в памяти народа, и «в этом смысле оно не поддается утрате»...

А как многозначен поразительный рассказ «Современная запись», с его атмосферой непонятной, неодолимой угрозы, вторгающейся в привычную, упорядоченную жизнь, присутствующей в ней постоянно, повседневно — именно в ней, а не где-то по соседству. А «Голодарь» — может быть, одна из самых трагических притч об искусстве как способе существования — смертельно серьезном, несущем и муки, и наслаждение, — но также и об обществе, которое предпочитает свести его к поверхностному, пошлому аттракциону. «Попробуй растолкуй кому-нибудь, что такое искусство голодания! Кто этого не чувствует сам, тому не объяснишь... И может, вовсе не от голода исхудал он так сильно... он исхудал от недовольства собой...». Подавать это как каприз розовощекого мальчика, который, надув губки, отпихивает от себя клубнику со сливками!..

Нет, речь опять же не о том, чтобы сравнивать, но все-таки: зачем автору фильма понадобился Кафка? Что он у него вычитал, какой мыслью вдохновился, что хочет донести до нас? Не случайно же сразу столько кинематографистов обратилось за последнее время именно к этому писателю: не просто же, надо думать, потому, что еще недавно это был запретный плод. Что-то показалось в нем насущным для наших дней — может быть, созвучным нынешнему чувству растерянности перед жизнью, когда слишком многое стало казаться непостижимым, не объяснимым рационально, когда ходовой характеристикой для происходящего стало словечко «абсурд»?

Но ведь абсурд отнюдь не отсутствие всякого смысла и логики, не хаотическое, немотивированное поведение, не визг расшалившихся, своевольных детей. Герои Кафки, во всяком случае, подробнейшим образом обосновывают каждый свой поступок, каждое движение, каждую навязчивую идею: здесь, можно сказать, царит логика, дотошная, вязкая, по-своему убедительная логика сна, в которую поневоле втягиваешься, и, как бывает во сне, она против воли обнаруживает скрытую, иррациональную подоплеку происходящего; обыденная логика по сравнению с этой начинает казаться поверхностной и пресной.

А главное, за всеми историями Кафки чувствуешь напряженную, мучительную попытку писателя пробиться к какому-то самому важному, запредельному, непостижимому смыслу — попытку, почти неизбежно обреченную на поражение. Этот поиск давался ему дорогой ценой. Переводя письма Кафки, я постоянно узнавал в них те же трагические мотивы, что и в его прозе: все написанное им в подлинном смысле слова выстрадано лично, пропущено сквозь собственную уязвленную душу, стоило нервов, здоровья, в конечном счете, быть может, укоротило жизнь. В его гибнущем Голодаре на самом деле есть что-то автобиографическое. Это все-таки нечто иное, чем модная ныне игра в абсурд людей вполне розовощеких, жизнерадостных и отнюдь не трагичных.

Перед просмотром грузинского фильма «Замок» Д.Джанелидзе[2] я уже заранее был готов к тому, что действие будет иметь мало общего с текстом Кафки. Меня ничуть не удивил перенос его в современную грузинскую обстановку. (В одном из эпизодов мелькает подшивка газет, и можно даже узнать «Комсомольскую правду».) Немного смутило разве, что никакого замка здесь вообще не оказалось, но и это не так уж принципиально. Герой прибывает на безлюдный вокзал и, не найдя ни живой души, тут же на скамье устраивается спать. Его будят люди узнаваемо официального вида, объясняют, что для ночлега здесь требуется разрешение, препровождают для выяснения в подобие участка, потом в подобие камеры. Настраиваешься на что-то вроде аллюзии, иносказания о тоталитарных порядках. Что ж, можно и так. В пору, когда надо было пробивать «Замок» в печать, роман объявляли, скажем, сатирой на бюрократизм Австро-Венгерской империи. («Роман звучит особенно современно в наши дни, когда развернулась борьба с бюрократизмом», — писалось в послесловии к первой журнальной публикации.) Можно вычитать у Кафки и такое.

Вскоре, однако, и этот мотив как-то теряется. Сюжет вообще перестает быть внятным, растворяется в бесконечных блужданиях и переходах по вымершим улицам, пустынным помещениям, обшарпанным коридорам и комнатам, в долгих многозначительных паузах, в репликах и разговорах, скорей на что-то намекающих, чем проясняющих смысл происходящего. Со стыдом вынужден признаться, что многого я вообще здесь не по-

---

[2] «Замок» (по одноименному роману Ф.Кафки)
Автор сценария и режиссер Д.Джанелидзе. Оператор П.Мчаидзе. Звукооператор И.Мнджаладзе. Художник Д.Мирзашвили. Shvedkatsa. 1993.

«Замок». Режиссер А.Балабанов

нял. Тем более что объясняются персонажи на трех языках: русском, немецком и грузинском. Лишь воспоминание о Кафке помогало кое-что уловить: герою нужно увидеться с неким важным лицом, но ему это почему-то не удается. Идентифицировать и понять роль иных персонажей я с полной уверенностью, однако, не смог. Возможно, это и входило в замысел режиссера, возможно, он прежде всего хотел погрузить зрителя именно в атмосферу непонимания и растерянности: абсурд должен быть абсурдом.

В какой-то момент я попросту решил, что произошло недоразумение. На экране замелькали невнятные черно-белые кадры, снятые как будто неуправляемой камерой: ноги, руки, фрагменты обстановки, обрывки речей, как будто попавшие сюда случайно, по недосмотру, с другой, возможно, бракованной пленки. Длилось это довольно долго, впору было крикнуть механику об ошибке, если бы не появились лица, уже знакомые по фильму. Однако лишь под самый конец, когда такие же кадры повторились еще раз, до меня дошло, что никакого недоразумения тут нет, наоборот, это, может быть, самая удачная находка режиссера: кадры, снятые как бы скрытой камерой, смотрит по своему телевизору «то самое» важное лицо, тайный властитель здешних судеб, — все остальные у него, как можно понять, постоянно под колпаком, под негласным надзором...

Значит, в конечном счете все-таки о тоталитарных порядках? Ну что ж... Хотя обязательно ли было для этого тревожить именно Кафку? Авторы так немного от него оставили — не проще ли было оторваться от него совсем, сочинить что-то целиком свое, заодно обезопасив свой труд от заведомо проигрышных сопоставлений с великим оригиналом?..

После всех этих впечатлений первые же кадры фильма А.Балабанова «Замок»[3] воспринимаются как неожиданность: неужто в самом деле прямо по Кафке? Зима — как у Кафки, герой-землемер, идущий ночью по глубокому снегу, постоялый двор — все как в романе. И сами персонажи, и их разговоры — без всяких переосмыслений, знакомые, узнаваемые. Наконец, здесь действительно есть Замок — таинственный, недоступный, недостижимый, возвышающийся над деревней, тот самый Замок, в котором одни толкователи вольны были видеть оплот бюрократии, символ власти, вознесенной над людьми, другие — символ благодати, к которой хочет и не может приобщиться герой, символ непостижимого божественного промысла. При чтении романа мне, кстати, представлялись весьма кинематографичными эпизоды блужданий героя, который при всем старании почему-то никак не может к этому Замку даже приблизиться. Авторы фильма обошлись без них — но ведь невозможно, в самом деле, все вместить, и не в этом же дело! Зато сколько удалось! Какие точные попадания, какие убедительные актерские решения! Чего стоят хотя бы два кобольда, словно в издевку называющие себя помощниками, на самом же деле беспрестанно мешающие землемеру! Совершенно кафкианские персонажи!

Нет, авторы отнюдь не пытаются воспроизвести буквально громадный роман со всеми его перипетиями, многостраничными разговорами и монологами. Обитатели деревни в фильме не похожи на бородатых чешских крестьян Кафки — скорее, на персонажей картин Брейгеля или Босха. Режиссер создает на экране свой — и в то же время узнаваемо кафкианский мир, позволяя себе вводить в него многое, чего в романе не было. Не все его находки можно признать в равной мере удачными. Но когда, например, в разных сценах фильма из непонятного отверстия вырывается стадо хрюкающих свиней, чтобы тут же скрыться неизвестно куда, а деревенские жители, встав навытяжку, объясняют пришельцу-чужаку, что таков местный обычай, который положено чтить, — я готов признать: духу Кафки это по крайней мере не противоречит.

---

[3] «Замок» (по роману Ф.Кафки «Замок»)
Авторы сценария А.Балабанов, С.Сельянов. Режиссер А.Балабанов. Операторы С.Юриздицкий, А.Жигалов. Художник В.Карташов. Звукооператор К.Кузьмин. Композитор С.Курехин. Студия «2ПиК». «Orient Express» (Paris), при участии киностудии «Ленфильм». 1994.

Потому что в фильме передано главное чувство романа: беспомощность человека, не способного войти в чуждую и непонятную ему жизнь, стать в ней своим. «К. непрерывно ощущал, что он заблудился или... забрел на чужбину, где самый воздух состоял из других частиц, чем дома, где можно было задохнуться от этой отчужденности, но ничего нельзя было сделать с ее бесчисленными соблазнами — только уходить в них все глубже, теряться все больше».

Во всяком случае, это один из важнейших его мотивов. По сравнению с бездонной глубиной Кафки частностями неизбежно окажутся любые интерпретации: социальные (одиночка и социум), национальные (еврей во враждебном мире), богословские (попытка приобщиться к благодати), психологические... Чем дальше, тем с бóльшим интересом я ждал финала. Роман, как известно, не был Кафкой закончен, он обрывается не полуслове. Дописывать, домысливать гениальное произведение — риск заведомый. Но речь ведь опять же не о соревновании с автором.

В фильме у Балабанова финал решен так: один из второстепенных персонажей, преуспевающий обитатель деревни Брунсвик, неожиданно предлагает загнанному, растерянному герою поменяться — нет, не именами, личностями. Оказывается, быть землемером — значит быть кем-то, отличным от прочих, и как раз это отличие дорогого стоит. Это редкая, желанная привилегия; обладателю ее разрешено даже слушать любую, а не только общедозволенную музыку. Герой понимает это лишь тогда, когда обмен непонятным образом уже совершился. Он сидит за общим столом на постоялом дворе — законный член общины, свой, один из всех, ставший вдруг похожим на других, и не только одеждой. Лишь тут вполне осознаешь, что на протяжении всего фильма он казался каким-то не совсем таким, даже внешне выпадающим из общей стилистики. Мальчик, удививший когда-то героя желанием стать землемером, напоминает ему: «Ты ведь мне обещал...» «Я?» — переспрашивает тот и прислушивается к звучанию этого слова. Есть надежда, что он еще вспомнит себя...

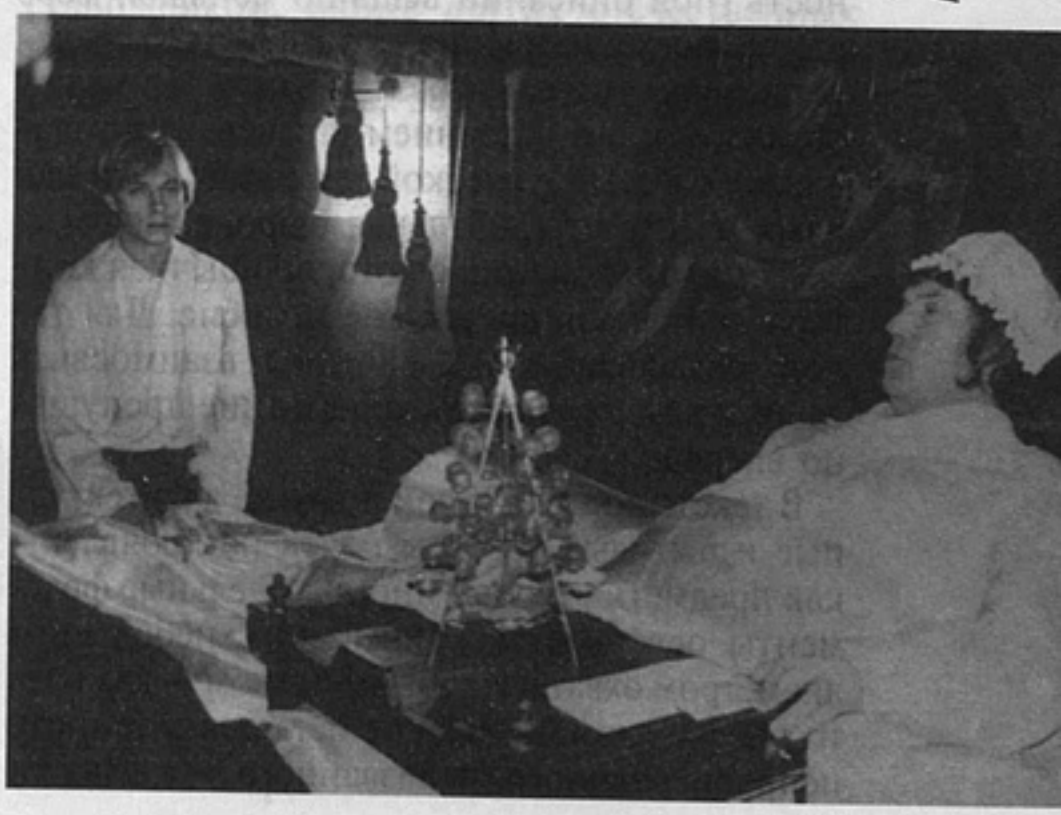
Нет, это не Кафка, соревнования с ним быть не может. Это Балабанов — но Балабанов, которому всерьез оказался нужен и созвучен именно Кафка, который сумел вчитаться, вжиться в него, приобщиться к его мироощущению, его мысли, его образному миру и совместить своеобразие кинематографических авторских решений с предельной верностью духу писателя.

Марина Дроздова

Модник

Работа над сценарием фильма «Замок» по роману Франца Кафки заведомо ставила авторов — Алексея Балабанова и Сергея Сельянова — в достаточно сложное положение: роман занимает слишком заметное место в истории литературы и общественной мысли, он дал начало нескольким волнам интерпретаций и сам по себе стал едва ли не мифологическим текстом.

Однако изменившаяся литературная ситуация, оставив в культурном прошлом постнацистские рефлексии, экзистенциализм, «неототалитаризм» технократического общества, вдохновлявшие предыдущие интерпретации «Замка», сегодня выдвигает на первый план иные идеи. История, которую рассказывает Балабанов сейчас, связана, на мой взгляд, с одной из самых актуальных и модных на За-



«Замок», режиссер А.Балабанов

паде социально-художественных концепций, а именно — с «новым язычеством».

Термин не стоит рассматривать в конфессиональном смысле, скорее — в социокультурном или даже в психосоматическом — в контексте физического ощущения мира вокруг.

Дело в том, что окружающий мир, мир предметов, которыми человек ежедневно пользуется, устроен чрезвычайно сложно. Многое в нем приходится принимать как данность. Вопрос «как?» сделался персоной нон грата. Как работает хотя бы компьютер или кофеварка, представить себе невозможно. Для того чтобы уберечь реноме собственного сознания (освободить себя от сомнений, связанных с компетентностью в вопросах выживания), потребителю приходится закрыть глаза на очевидную сложность мира и считать, что кофе в кофеварке варит гном. «Новое язычество» дает возможность найти хоть какое-то объяснение сверхсложному устройству цивилизации — через его традиционное одушевление, которое сегодня кажется проще и доступнее многого другого.

Проблематика романа «Замок» в фильме Балабанова совершила некий поворот вокруг своей оси, представ в виде, похожем на оригинал, но с другими эстетическими внутренними взаимообусловленностями.

Известно, что Кафка как литератор погружен в пучину абстрактных значений и оперирует преимущественно ими, а не элементами предметной среды (оттого-то его не любят читать те, кто не находит удовольствия в семиотической дреме и привык наслаждаться эффектом живой жизни, который дает текст). И если в классической романной писательской практике естественной выглядит понятность (при описании вещь по меньшей мере равна своему названию), то Кафка подсознательно чувствовал, что знак равенства между объектом и его названием утрачен. И в условиях этой семиотической расшатанности над нами властвует глобальная бюрократическая система, в сравнении с которой обычная контора — всего лишь жалкое подобие. Для такой метафизической системы взаимосвязь вещи и названия обратна: название пропущено вперед.

В тексте романа Замок и другие архитектурные и бытовые объекты почти не проявлены как предметная среда: иногда отдельные фрагменты освещаются ярким, но с небольшим диаметром охвата, световым пятном — как будто бы факелом, остальное остается в темноте непрорисованного, неназванного — и едва ли существующего иначе, как в виде заскорузлого наименования.

В то же время автор фильма конструирует выразительную, мощную, нарядную предметную среду, воссозданную с несколько искусственной добротностью. Сюжет обставляется целым гарнитуром антикварных и в то же время модерновых для своего пространства предметов, лишь отчасти и только внешне похожих на те, которыми принято пользоваться: телефон, пишущая машинка и прочая.

При этом барочная бравурность их стати не отменяет, а лишь возводит в иную степень то псевдоналичие предметного мира, которое окутывает землемера К. в первоисточнике. Там его восприятие дорог, стульев, дверей, комнат, потолков и прочих атрибутов предметного мира — очень приблизительное и данное в бесцветной, скучающей лексике — является органичным отражением беспокойств писателя (зафиксированных в его дневнике) по поводу бестелесности и недосягаемости для борьбы (если даже он на нее решится) мира клерков и конторских аксессуаров. Вероятно, бюро в свое время испугало его, прежде чем он успел зафиксировать в своем сознании, из чего все в нем, включая сотрудников, сделано. В глубине души Кафка остерегался фантомности этого мира, внешне придавая ему вполне обычный и узнаваемый облик, но эти узнаваемые детали представляли таинственную угрожающую реальность.

В фильме Балабанова меблировка создает эффект деятельности, скрытой интриги, какого-то action'а. Очевидно, что агрегаты, готически суровые, но барочно остроумные, работают по искаженному, неведомому принципу — со смещенными, в сравнении с предназначенными им, на первый взгляд, целями и результатами. Все вкупе они выглядят каким-то стадом симулянтов от механики.

Описывать фильм — дело неблагодарное, но для лабораторного примера рассмотрим несколько сцен, в которых действие вьется вокруг антикварной техники.

Скажем, допрос Землемера с целью прояснения его намерений. Люди из Замка расположились вокруг массивного динозаврического фонографа(?), или стенографа(?), или пишущей машинки(?). Остается неизвестным, каким именно образом фиксируются вопросы и ответы, если это вообще делается, но зато аппарат формирует образ пространства, в котором клерки в сказочно накрахмаленных сюртуках выглядят его (фонографа) порхающими деталями, эдакими говорящими пружинками

и рычагами, хранящими видимый нейтралитет по отношению к бедняге Землемеру, пытающемуся по-человечески разобраться в возникшей ситуации. Они (клерки) с удовольствием нажимают на массивные латунные кнопки, дергают за добротные кожаные шнурки, переводят увесистые, из дорогого дерева каретки и так далее, осуществляя волшебные функции операторов. И вокруг много детей, чем подчеркивается общий озорной настрой кудряво сконструированных аппаратов. Повсеместная лукавость окончательно путает Землемера — кто здесь является функцией чего?

В этом контексте можно рассмотреть эпизод, в котором Землемер попадает, наконец, на аудиенцию к Кламму. Тот принимает его в постели, украшенной дивной, медного плетения, размером с рождественскую елку, подставкой для редисок. Мы как зрители лишь на долю секунды задумываемся над тем, воссоздан ли здесь средневековый столовый изыск или это оригинальный авторский дизайн. Поскольку на самом деле это неважно. Важно, что, украсив кадр этой коллекционной подставкой, визуально очень выразительно формулируется причина (ее вариант) бесконечной занятости жителей Замка, вследствие которой им невозможно объясниться с Землемером. Ведь сами они — части великолепно раскидистого интерьерного дизайна; как кажется, они сосуществуют с фритюрницами, козетками, граммофонами и прочим в том же симбиозе, что грибы и водоросли во мху.

Надо заметить, что именно в эпизоде с Кламмом избранная автором стилистика достигает своей кульминации. Помимо дивной красоты редисочницы из-под подушки возникает не менее живописная трубка для вина, которой оказывается то, что на первый взгляд могло показаться трубкой телефонной, однако по специальному знаку оттуда подается некий напиток. Как приложение к рогу настенного телефоноида живописны также накрахмаленные мальчики, задорно бегающие с микроскопическими донесениями; и поскольку они практически ничего не передают, а прибежав в назначенное место, лишь делают ухмылку, то можно предположить, что именно они исполняют роль телефонных проводов.

Семиотическая расшатанность, способность знака менять означаемое получает в фильме витальную подоплеку, бюрократический гипноз набухает кошмаром «органических» механизмов, чья интерьерная роль двусмысленна и, конечно, не ограничивается чисто прикладными функциями (поговорить, поесть, запротоколировать).

Одушевленные аппараты оказываются остроумной параллелью атрибутам шаманства. Их рычажки, каретки, свистки, шнуры и т.д. заклинают действовать некие силы, которые, в свою очередь, приводят в движение другие проводки, желобки, рычаги, висючки; работает хитрая конструкция, где один магический предмет заряжает другой своей энергией. Кафкова система знаков трансформируется в систему «тотемов» и таким образом модернизируется.

Здесь одна подмена (флегматичного знака на эффектное механическое действие) рождает другую — трансформируется «образ врага», образ «субстанции», мучающей бедного «маленького человека» К. Иным становится смысл противостояния героя и пространства: ставшая классической экзистенциальная схема (Землемер — Замок) теперь отражает рефлексии нынешнего потребителя, окруженного загадочной цивилизацией.

Изъятое из романа чувство тревоги в пространстве фильма вписывается в отношения с более современной немотивированной опасностью. Так Алексей Балабанов оказывается постановщиком, ближе других отечественных режиссеров подошедшим к одной из наиболее модных европейских эстетических тенденций.

Михаил Кац:
«Сотворить мир и подглядывать, как он живет»

Беседу ведет Павел Сиркес

Режиссер Михаил Кац — фигура, стоящая отдельно в современном кинопроцессе. Поэтика и тематика его фильмов не вписываются ни в одну из существующих ныне парадигм. Он не соблазнился «чернухой», равнодушен к жанру и совершенно не озабочен publicity, хотя все три его фильма, особенно «Пустыня», имели значительный резонанс, были замечены и на международных фестивалях, правда, нигде не пробились к высшим наградам. Похоже, это не случайно и как-то связано с позицией аутсайдера, близкой режиссеру.

Его одиночество привлекает, в нем есть нечто романтическое и несовременное. Но прежде всего привлекает и даже интригует его кино, исследующее сложные духовные проблемы, связанные с верой и безверием.

Не исключено, что именно этот сложившийся мастер, не попадающий в контекст, идущий не в ногу, через короткое время займет свое место среди лидеров кинопроцесса.

Павел Сиркес. Три картины — «Навеки девятнадцатилетние», «Пустыня» и «Хромые внидут первыми» — главное, что вы до сих пор сделали в кинематографе как режиссер. Мыслите ли вы эти работы как некое единство? Что им предшествовало в творческом плане?

Михаил Кац. Мои три картины, абсолютно разные по художественному приему, для меня являются естественным триединством. Наверное, когда человек пытается что-то сделать, о чем-то сказать искренне и серьезно, он так или иначе говорит об одном и том же, независимо от материала, фактуры и формы.

А что предшествовало?.. По первой профессии я бутафор, окончил Одесское театрально-художественное училище...

П.Сиркес. Бутафор?.. Это что-то семейно-наследственное? Ваша семья была как-то связана с прикладным искусством?

М.Кац. Нет, семья тут ни при чем. Мой дед — врач, мать — педагог, историк, отец — философ. Я рисовал с раннего детства, окончил детскую художественную школу. Дальше — театральное училище. В бутафории что-то показалось более искренним, чем то, что писали станковисты. У нас была серьезная школа рисунка и живописи, только несколько техническая по направленности. И очень хорошие педагоги. Вот такая судьба... Работал в Одесской оперетте заведующим бутафорским цехом. Потом служил три года в армии. После пытался поступить на факультет, готовящий художников-постановщиков в ЛГИТМИКе. Не удалось. Еще подвизался дизайнером по интерьерам судов зарубежного плавания. И вдруг оказался на телевидении. Оттрубил семь лет художником-постановщиком, участвуя в десятках спектаклей и передач. Тогда был расцвет телекино. Мы сняли у себя два полнометражных игровых фильма. Я был на них художником-постановщиком. После

М.Кац (справа) на съемках

этого в том же качестве и перешел на Одесскую киностудию, где оставался художником-постановщиком целых пятнадцать лет. Постепенно, очевидно, захотелось что-то выразить самому...

После окончания института услышал, что постановки мне не видать как своих ушей: заочное образование.

Но всем в жизни управляет Случай. Кто-то из приезжих начинающих режиссеров завалил короткометражку. И в телевизионном объединении вспомнили, что Кац недавно окончил институт — пусть попробует. «А шарик летит...» — строчкой из Окуджавы называлась эта легкая детская картина. Что-то в ней перекликалось с моими собственными ранними воспоминаниями. Получилось. Вроде очень прилично приняли на ЦТ...

П.Сиркес. Влияет ли на замысел ваша первая профессия — художник? Рисуете ли вы свои фильмы, делаете ли графическую раскадровку, как некоторые режиссеры?

М.Кац. Как написано в Евангелии от Иоанна: «В начале было слово». Замыслы рождаются в словесном ряду. Сначала мы очень долго проговариваем картину. Мы — это еще художник Олег Иванов и оператор Валерий Махнев — замечательно талантливые люди. Естественно, параллельно что-то набрасывается на листе бумаги. Потом обязателен выбор натуры. Отвлеченные идеи — философские, психологические, сюжетные — вне конкретного воплощения для меня не существуют. Мне необходимо конкретно видеть и понимать, как все может происходить. Практически картина и возникает в процессе наших бесед и выбора мест съемки. Декорации пишутся одновременно. После такой подготовки делается очень подробная раскадровка и планировка картины в пространстве.

Сам съемочный процесс, убежден, должен происходить энергично, быстро, иначе иссякнет внутренняя энергия группы, где от каждого человека зависит каждый кадр.

П.Сиркес. А литературная основа?

М.Кац. Все, о чем я говорил, происходит, естественно, после написания литературного сценария — параллельно с режиссерским. Но как бы ни была подробна моя раскадровка, она — не догма. Попадая на площадку, вносишь необходимые коррективы.

П.Сиркес. Импровизация ограничена?

М.Кац. Нет, но она задана очень жесткими параметрами. Я всегда знаю, с чего у меня начнется кадр, чем закончится и зачем он снят, то есть главная эмоция и идея его запрограммированы. На месте могут быть уточнения, не всегда зависящие лично от меня. Пользуясь таким методом: создав определенную среду на площадке и запустив туда героев, смоделировав ситуацию, — дальше я довожу ее до такого состояния, когда все начинает жить будто само по себе. Есть определенные приемы, но это ни в коем случае не репетиции. Для каждого эпизода, сцены, для исполнителей, которые в ней участвуют, — а люди это самые разные, процентов восемьдесят — непрофессионалы, — я должен всякий раз придумывать поверх сюжета какую-то затею, которая втянет, заставит естественно и искренне действовать в предложенных обстоятельствах. Театрализация неприемлема.

П.Сиркес. Вы предпочитаете натурную среду или воссозданную?

М.Кац. Я предпочитаю, чтобы любая среда, в которой будет происходить действие, воспринималась как естественная.

П.Сиркес. Но я заметил, что вы часто отдаете предпочтение среде экстравагантной, фактурно выразительной, выбивающейся из ряда.

М.Кац. Да, конечно. В кино — в том кино, которое я пытаюсь снимать, заложена множественность смыслов. Они должны проявляться, отыгрываться и в драматургии, и в игре актеров, включая их внешний облик. Вообще — среда, фактура, движение камеры, крупные планы, предполагаемые монтажные стыки, звуковой ряд — каждый элемент структуры фильма должен излучать смысл. Чем многослойнее кадр, тем больше возможности, ну, по крайней мере, не говорить банальности. Я перечислил все бегло, но блестящее, гладкое — это одно; шершавое, матовое — другое. И не только на ощупь — тут скрыты наши глубокие подсознательные впечатления.

П.Сиркес. Снято бесконечное множество фильмов о войне. В разных традициях. Чью традицию продолжаете вы в своем первом полнометражном фильме «Навеки девятнадцатилетние»? Или вы вне традиций?.. Рассчитывали ли сказать что-то новое о человеке на войне, когда обратились к сценарию Григория Бакланова? Он ведь один из создателей так называемой лейтенантской прозы, прозы командиров взводов, а она сложилась в определенное время — в конце 50-х — начале 60-х. Меня интересует, каким образом повесть Бакланова, которая написана очень просто, внятно, сурово, очень традиционно, трансформировалась в вашу картину, столь не похожую

на первоисточник? И что для вас автор в кино, воспринимаете ли вы его труд в качестве первоосновы картины?

М.Кац. Вопрос вы задали безразмерный, требующий...

П.Сиркес. Я бы еще добавил. Для «Пустыни» вы взяли рассказы «Елеазар» и «Иуда Искариот» Леонида Андреева, писателя когда-то очень модного, но не пережившего своего времени...

М.Кац. Я бы об Андрееве так сурово не говорил.

«Пустыня»

П.Сиркес. Ну, значит, это моя субъективная точка зрения. Американка Фланнери О'Коннор тоже далека от нашей жизни, а вы и ее выбрали. Вы же сами для себя пишете сценарии, во всяком случае, всегда участвуете в их написании. Почему именно такие предпочтения?

М.Кац. Это связано с тем кино, которое мне близко и в котором я могу что-то такое «пробормотать». По моему глубокому убеждению, кинематограф — совершенно не тот вид искусства, каким его воспринимает большинство. Большинство считает, что кино есть изложение некоего текста, на первое место ставится диалог и актеры. Мне же важна мысль Зигфрида Кракауэра: кинематограф — это течение во времени физической реальности, отраженное на пленке, зафиксированное ею. Но чтобы превратить литературу в этот вид искусства, нужен перевод, а он никогда не бывает адекватен оригиналу. Структура кино своим монтажно-образным принципом, многослойностью аналогична строю музыки и поэзии. Подстрочник стихотворения помогает понять его смыслы и шифры. Поэзией он становится только в творческом преображении в иную языковую стихию.

На человеческое восприятие по-разному действуют словесный и визуальный коды. Кино работает еще и по принципу вытеснения одной информации другой. Отсюда — необходимость трансформации исходного литературного материала. Да простят меня писатели — я все-таки снимаю кино и вынужден делать следующий шаг, делать дешифровку их текстов, мне безусловно дорогих.

П.Сиркес. И все же, принимаясь за порядком выработанную военную тему, думали ли вы как-то дополнить наши представления о войне?

М.Кац. Такая внешняя задача предо мной не стояла и никогда, надеюсь, стоять не будет. Я могу только выразить какие-то свои чувства и соображения, свои представления о том, что волнует меня лично. Поскольку человек я самый обыкновенный, возникает подспудная мысль, что еще кого-то это может так же волновать и заставлять думать подобным же образом. Вот единственные мои возможности и упования.

П.Сиркес. Ваши картины, особенно две первые, очень насыщены звуком. За шумовой и музыкальной фонограммой порой не слышны реплики персонажей. Правда, потом ловишь себя на мысли, что, может быть, вовсе не нужно вникать в смысл этих реплик — происходящее и без того ясно. Вы осознанно пришли к такому приему?

М.Кац. Да. Абсолютно осознанно. Это опирается на мое ощущение жизни, на то, как я считываю окружающую действительность. Возьмем конкретную ситуацию — прохожий что-то крикнул вослед. Слышал я его слова или нет, по выражению лица, мимике, жестикуляции, пусть на миг нас даже разделил трезвонящий трамвай, я все равно пойму, с чем он ко мне адресовался — с приветствием ли, бранью или вопросом. Очевидно, и кино, отражающее жизнь, было бы фальшивым, если бы какие-то звуки выдвигались вперед, приобретая большее значение, чем остальные.

П.Сиркес. Иногда вы и такого не избегаете.

М.Кац. Там, где это не нарушает естествен-

ности происходящего на экране. Не специально зашумленная, подпорченная фонограмма ради формальных изысков — так слышит мое ухо. Если что-то торчит — отодвигаю; если не нарушает звуковой и изобразительной гармонии, тогда я чувствую: здесь уместен форсированный, выделенный звук. Важно, как воспринимается целое.

П.Сиркес. У вас нередко встречается то, что я назвал бы приемом повторенного действия: как бы дубли одного и того же плана следуют друг за другом, иногда меняя цвет на вирированное изображение — и наоборот. Чего вы хотите этим достичь? Не кажется ли вам, что многократно применяемый прием становится нарочитым, назойливым, может быть?.. И перестает действовать.

М.Кац. Просто вы смотрели три картины в один день. Сделайте скидку на это...

П.Сиркес. Кстати, монтаж цветного и вирированного изображения довольно произволен, не всегда художественно мотивирован — для меня, по крайней мере.

М.Кац. Естественно, мои мотивы отличаются от ваших. Могу объяснить эту произвольность только особенностью моего мировосприятия. Когда что-то делаешь, самое главное — быть искренним и чутким к своим внутренним импульсам. Их, впрочем, надо улавливать на достаточно ранней стадии, потому что в кино не бывает так, чтобы камера случайно оказалась заряженной той пленкой, которая нужна вам именно для данного кадра.

П.Сиркес. То есть вы приходите на съемочную площадку уже...

М.Кац. ...с готовым решением. Отмеченные вами куски сняты так, чтобы их можно было повторить. Тут не технический монтажный дубль или комбинированное размножение. Я вообще очень не люблю комбинированных съемок. Они — проявление искусственного подхода к реальности, чуждого мне. Эти кадры сняты в разной крупности, под чуть-чуть разными углами, что и позволяет добиваться нужного эффекта.

П.Сиркес. Михаил Семенович, тут возникает вопрос — кто наблюдает происходящее в кадре: участники действия, автор и вместе с ним зритель? У вас экранная реальность иногда представлена как бы с метафизической точки зрения — «над».

М.Кац. Да.

П.Сиркес. В картине «Навеки девятнадцатилетние» этот ракурс используется несколько раз. Это тоже было придумано заранее?

М.Кац. Естественно. Надмирную точку зрения, которая появляется в этой картине, без вертолета или крана не представишь, а их надо заказывать заблаговременно. Размышляя о том, что такое война, что такое — человек внутри бойни, естественно, предаешься размышлениям: а как это смотрится свыше? Потому что невозможно поверить, что там — один лишь равнодушный Космос. Отсюда и попытки подняться «над». Заодно и зрителю что-то должно передаться, может быть, открыться...

П.Сиркес. Вот теперь самое время перейти к «Пустыне», произведению, на мой взгляд, незаурядному. Кстати, что означает название «Пустыня»?

М.Кац. Каждый посмотревший картину найдет свой ответ. Для меня — это пустота вокруг человека и внутри него, отсутствие опор веры, когда не на что уповать, нечем утолить духовную жажду. Очень многое собралось в слове «пустыня».

П.Сиркес. Наш праотец Авраам из пустыни глядел на звездное небо, озаряясь догадкой о вездесущем едином Боге.

М.Кац. В этом нет противоречия.

П.Сиркес. Верите ли вы в историчность Христа?

М.Кац. Сложный вопрос.

П.Сиркес. Почему из бесчисленного множества источников, посвященных главному действующему лицу Новой эры, давшему ей свое имя, вы избрали не Евангелия, но сочинения писателя, о котором Толстой убийственно сказал: «Он пугает, а мне не страшно...»? Не таилась ли здесь опасность подпасть под его не несомненный вкус? Не скрою, на мой взгляд, именно этого не избежала новелла о Саломее и Иоанне Крестителе, разворачивающаяся во дворце царя Ирода.

М.Кац. Сцена, которой у Андреева нет.

П.Сиркес. Но у вас-то есть.

М.Кац. Значит, претензия ко мне — не к Андрееву... Толстой и Шекспира костерил как хотел. Толстовский отзыв — не основание, чтобы перечеркивать Андреева. Теперь о вкусе. Безвкусица в создании художника возникает тогда, когда он нарушает собственные правила.

П.Сиркес. Но как часто пушкинскими словами о том, что поэта нужно судить по законам, им самим над собою признанным, прикрывают авторское своеволие...

М.Кац. Второй вопрос — почему Андреев, почему не другие? Честно говоря, как вы

понимаете, сам материал, который лежит в основе картины, в принципе неприкосновенен — это мое твердое убеждение. Есть святыни, не боюсь громкого слова, кои не подвластны человеческой трактовке. Даже косвенно прикасаясь в ним, необходимо прибегать к опосредованиям. У Андреева главным действующим лицом выступает не основатель новой веры, не Господь, а Иуда. Андреев — не единственный, кто занимался иудологией. Но ему удалось по-своему и очень эмоционально выразить простую, лежащую на поверхности мысль, — при внимательном прочтении всех Евангелий она становится бесспорной: предательство Иуды предопределено предназначением Христа. Господь Бог един. И замысел Его един. А для меня несомненно единство всего сущего, в целом — мироздания. Человек живет на Земле и так или иначе погружен в это Единство. Он бунтует, не хочет с ним смириться, пытается выделиться из цельной системы, противореча ей. Мой подход не имеет ничего общего с конфессиональным.

П.Сиркес. Божественного происхождения Христа вы все-таки не отрицаете?

М.Кац. Опять же этот вопрос обращает нас сразу в некую конфессиональность. Я верю, система мироздания не может существовать по столь сложным законам потому, что както так само по себе сложилось. Кто это создал, какие силы, как они называются — выражаясь вульгарно, не моего ума дело. Никогда и никто, как бы ни тщился, не найдет адекватного объяснения. Бог... Нельзя Бога отделить от сущего и про что-то сказать: «Это — уже не Богово».

П.Сиркес. Значит, картина строится как драма Иуды...

М.Кац. Не просто драма Иуды.

П.Сиркес. Драма предательства?

М.Кац. Нет. Мирская этика неприменима к событиям нечеловеческим, хотя они и происходили с людьми. И в этом драма. Драма в том, что обычных смертных из плоти и крови втянули в высшую драматургию, и их роли стали непосильны их физическим возможностям, их жизненным ресурсам, их душам. И в этом драма. А не в том, что кто-то конкретный предал, потому что он — сволочь...

П.Сиркес. Иуда любит Христа...

М.Кац. ...и единственный, кто его понимает до конца.

П.Сиркес. Да. Все Евангелия передают, как прекрасен был Христос, его нельзя было не любить... Его житие внушает любовь окружающим. Евангелия все посвящены этому.

М.Кац. Там любовь декларируется, а события свидетельствуют о прямо противоположном: ученики от него четырежды уходили, Петр трижды отрекся. Христу приходилось свершать чудеса, чтобы вернуть веру в себя. Для действующих лиц фильма Евангелия — еще впереди. И что уплыло на той лодке, которая уплывает в финале моей картины, мы знаем сегодня: крестовые походы, костры инквизиции, религиозные войны, нетерпимость. Такая вот любовь... Я пытался представить, как это могло бы происходить, если б я там жил и был этому свидетелем. Вот появился Человек, он что-то сказал, кто-то почему-то пошел за ним. Как они там существуют, что едят, как звереет толпа — отчего-то это меня интересует.

П.Сиркес. Согласен со Львом Аннинским[1], когда он пишет, что Михаил Кац создал ситуацию, которую надо было документально зафиксировать, и в этом смысле его фильм документален. Но, понимаете, при чтении романа Томаса Манна «Иосиф и его братья» поражает убедительная доскональность описаний бытия древних иудеев. Смотришь воссозданное вами, и закрадывается мысль: «Да это ватага какая-то, а не апостолы!»

М.Кац. Они разве тогда были апостолами?..

П.Сиркес. Рыбаки, мытари — а стали апостолами.

М.Кац. Я ведь не выдаю представленное в фильме за Иудею библейского времени, я пытаюсь создать достоверную среду обитания людей, которые могли жить теми же страстями. Между прочим, никто не знает, как это выглядело, поскольку у иудеев были запрещены почти все изобразительные искусства и скульптура. То, что есть, — позднейшие прохристианские реминисценции в разных стилях.

П.Сиркес. Но сейчас доступны Кумранские рукописи.

М.Кац. Ну так что?..

П.Сиркес. Они приоткрыли нам жизнь общины ессеев — сыновей света, которые были как бы предшественниками христиан.

М.Кац. Я читал все, поверьте мне...

П.Сиркес. Там еще не все опубликовано.

М.Кац. Да, но то, что я читал, не содержит конкретной информации — как они мылись, во что одевались... Речь о том, что была жизнь

---

[1] См.: Л.Аннинский. Ветхое и новое. — «ИК», 1992, № 10.

секты, были такие-то законы общения... Эти тексты не дают подробностей быта.

П.Сиркес. Вы заставили своих персонажей говорить на современном иврите, тогда как они изъяснялись на арамейском языке.

М.Кац. Спорный вопрос.

П.Сиркес. Это не спорный вопрос, это точно известно.

М.Кац. Я же со специалистами консультировался. Очень спорный вопрос.

П.Сиркес. Дальше. Современный иврит звучит совершенно не так, как язык той эпохи, хотя бы потому, что нынче израильтяне не умеют произносить некоторые древние звуки.

М.Кац. А что, от этого меняется суть происходящего?

П.Сиркес. Почему-то же вы заставили их говорить на иврите?

М.Кац. Если б они говорили по-русски, это была бы дикость совершеннейшая!

П.Сиркес. Говорят ведь герои «Хромых...» по-русски, хотя все надписи сделаны по-английски, хотя антураж американский...

М.Кац. Время сближено, что нивелирует восприятие. Эти два фильма, если вы обратили внимание, сняты совершенно по-разному. Мне было важно вызвать в «Пустыне» ощущение — вот нечто как бы выкопанное в Кумране. Словно там могли найти и коробки с пленкой.

П.Сиркес. Вы, конечно, снимали там, на исторической родине?

М.Кац. Ничего подобного. Вся картина снята в Одессе, Белгороде-Днестровском и в Крыму. Никакой исторической родины. А все, кто смотрят, говорят: «Ну, хоть съездили в Израиль!..» Больше того, когда щедрый спонсор высказал пожелание, не снять ли нам некоторые сцены там, я категорически был против. Во-первых, исторические места изменили облик...

П.Сиркес. Камни были на две тысячи лет моложе...

М.Кац. Да. Мы все равно не получили бы той среды, которая нужна, приехав туда, потратив кучу денег и встретив кучу сложностей. Во-вторых, место это явно необычное. Оно не безразлично к тому, что там происходит. Его нельзя трогать всуе. Внедряться туда с киносъемкой, да еще на такую тему, я считал святотатством.

П.Сиркес. Последний из триединства — фильм «Хромые внидут первыми». Мне кажется, это тот случай, когда надо было внятно и четко рассказать простую, как притча, историю. Вам это неинтересно. Вы устраиваете для зрителя загадки, ловушки, отходы в сторону и сложности, нарушающие логику восприятия. У вас долго кто-то там едет, потом кто-то бежит, потом появляется какой-то автобус — ну, сами лучше меня знаете, как у вас...

М.Кац. Условно — помню, скажем так...

П.Сиркес. Искуситель Руфус, твердящий о тщете земной юдоли, и смерть Нортона. Убийство или самоубийство?.. А сидящий на крыльце Шеппард? Признаюсь, сперва я по-

«Пустыня»

думал, что он тоже то ли убит, то ли умер, не вынесши гибели сына. Зачем здесь загадки и навороты?.. Еврейское кладбище с поваленными надгробьями. Откуда оно там? Или дорога к дому. Зачем карабкаться по кручам, когда, оказывается, туда и на авто можно проехать, и на велосипеде, даже везя молоко? Я задумываюсь...

М.Кац. Нет, почему вы решили, что на кладбище можно проехать?..

П.Сиркес. Не на кладбище.

М.Кац. А! К этому дому?.. Можно проехать.

П.Сиркес. Они почему-то идут через кладбище. Там и евреев-то никаких нет — и вдруг этот их некрополь...

М.Кац. Шеппард ведет детей пешком — это воспитательный поход.

П.Сиркес. И так — до завершения фильма — все головоломки, включая финальный кадр, когда по тюремному коридору долго-долго

едет велосипедист, развозивший молоко, потом его фигура уменьшается и, наконец, оказывается в крошечном светлом квадрате. Формально выразительно, но что сие означает? Человек с Библией в остром луче совести?.. Одно понятно — вам неинтересно делать простое кино.

М.Кац. Что значит простое? Уверен, то кино, которое я сделал, совершенно несложное. Мы уже вначале говорили о моем отношении к литературному первоисточнику и к тому кино, коему я пытаюсь соответствовать. Ответы должны бы снять вопросы... Во-первых, в основу фильма положены два рассказа, коллизии их переплетены. Отсюда возникает то, что вы называете сложными и нелогичными переходами. Как бы разные истории, но одна родилась в другой и стремится ее развязать. А сцеплены они главным героем, чего нет у Фланнери О'Коннор. Рассказы у нее, действительно, очень простые и очень жестокие. За этой простотой, как вы сами сказали, стоит притча. Я также снял притчу: что бывает с человеком, который берет на себя, ну, грубо говоря, функции, ему не свойственные. Опять разрушение единства, выделение себя из органичного единства в некую самозначащую единицу и дальше — неизбежная цепь ошибок. Притча в литературе и на экране — это, как говорят в Одессе, две большие разницы. Был выбран конструктивный ход, соединяющий обе новеллы в нечто целое. Мораль каждой в отдельности была слишком уж прямолинейна. Соединение двух рассказов дало объем. О'Коннор — ирландка по происхождению и истовая католичка. Отсюда, может быть, ее нравоучительство. Мне же ближе другие задачи. Я создаю драматургическую структуру, позволяющую тем, кто хочет, думать над поставленной проблемой, а не получать готовый вывод. Длинноты, отмеченные вами, существуют и продиктованы тем, что зритель, который хочет смотреть такое кино, должен вжиться в созданную в фильме среду и понять правила, по которым она живет.

П.Сиркес. Да, это сильная сторона вашей режиссуры — сотворить мир, который существует как бы сам по себе и саморазвивается.

М.Кац. *Со-творить* и затем подглядывать, как он живет.

Наталия Венжер

Телевидение как кинотеатр

Уже который год не смолкают сетования на тотальное охлаждение зрителей к кино, когда-то важнейшему из всех видов досуга, если перефразировать бессмертную цитату. Однако непредвзятому наблюдателю очевидно, что разлюбили зрители не кино, а способ его демонстрации. Кинотеатры опустели. Зато стремительно возросла аудитория домашних экранов и удлинилось время, которое люди отдают просмотру фильмов по телевизору.

К огорчениям по поводу опустевших кинотеатров добавляются нарекания в адрес дурного вкуса телезрителей и стоны о засилье мелодраматических марианн и марий, убирающих с глаз долой (а значит, и из сердца вон) шедевры отечественной и мировой киноклассики.

Чтобы разобраться в правоте этих и многих других мнений, требовалось собрать факты — не личные впечатления от случайно увиденного и случайно пересказанного, а просто цифры, которые можно, конечно, интерпретировать по-разному, но нельзя уйти и от их объективных значений.

На рисунке 1 показано общее количество часов, которые занял на центральных каналах ТВ показ полнометражных (более 30 минут) художественных фильмов и сериалов в первом полугодии 1994 года. Нетрудно подсчитать, что зрители городов, принимающих эти телеканалы, могли за полгода смотреть фильмы в течение 4650 часов. За это время они могли выбирать любые из 1611 названий (включая сериалы, которые имеют от трех-пяти до нескольких сотен единиц).

Общее киновремя (с документальным, мультипликационным и прочим кино) составило 6500 часов. Рисунок 2 показывает, какой процент от общего времени вещания телеканалов

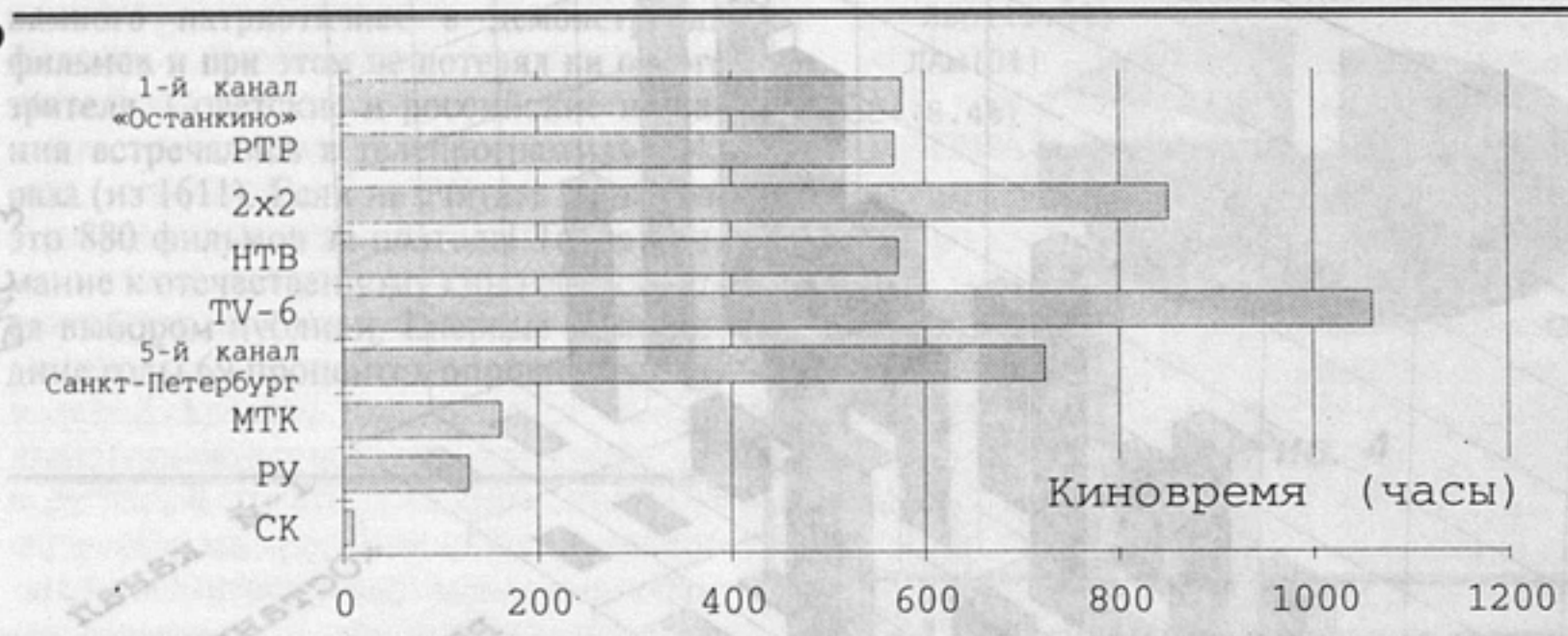


Рис. 1

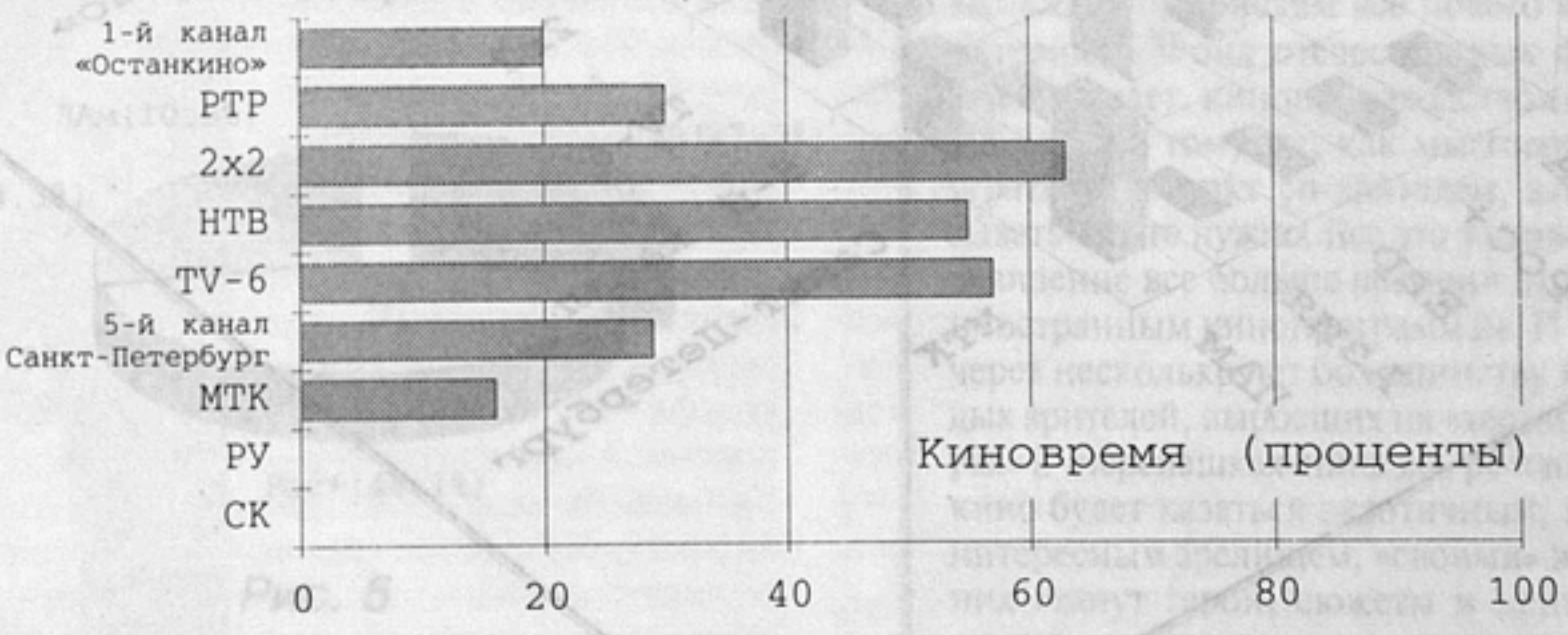


Рис. 2

занимает демонстрация фильмов. Те три канала, которые отдают кино больше половины своего времени, мы назвали «киноканалами» (2х2, НТВ и TV-6). Остальные (1-й канал «Останкино», РТР, МТК и 5-й, Санкт-Петербургский) можно считать «смешанными», так как кино занимает у них примерно треть вещания. «Некинематографические» каналы оказались и самыми непопулярными. («Северная корона» уже прекратила свое существование, уступив свое время киноканалу TV-6.) Среднее количество зрителей, которые собирали эти домашние телекинотеатры, колеблется от двух-трех до 30 — 40 миллионов человек. Представьте себе эту колоссальную массу людей, прибавьте к ней тех, кто смотрит фильмы по каналам областного и регионального телевидения (типа «Сибирь-Афонтово» или «Юг России»), по местным частным эфирным сетям и по кабельному ТВ, и говорите после этого, что зритель не любит кино! Пожалуй, **первый тезис о близкой гибели кино из-за потери зрителей не выдержал проверки фактами и цифрами. Телевизор победил — но не кино, а кинотеатр!**

И это — предмет особого исследования. Что же касается кино, то оно по-прежнему остается главной приманкой телеэкрана и «важнейшим из экранных искусств».

Теперь насчет господства американцев на нашем телевидении. Программы всех каналов в первом полугодии 1994 года ставят под сомнение и этот тезис. Рисунок 3 показывает «региональные пристрастия» разных каналов. Так, на самом распространенном канале — 1-м канале «Останкино» — фильмы России и бывшего СССР занимают втрое больше времени, чем американские. Фильмы США уступают здесь даже фильмам Европы. Российское телевидение демонстрирует отечественные фильмы реже, но все-таки наравне с американскими, не ущемляя при этом Европу. Зато зрители РТР не увидели за полгода ни одного латиноамериканского сериала! 5-й, Санкт-Петербургский канал оказывает отечественному репертуару явное пред-

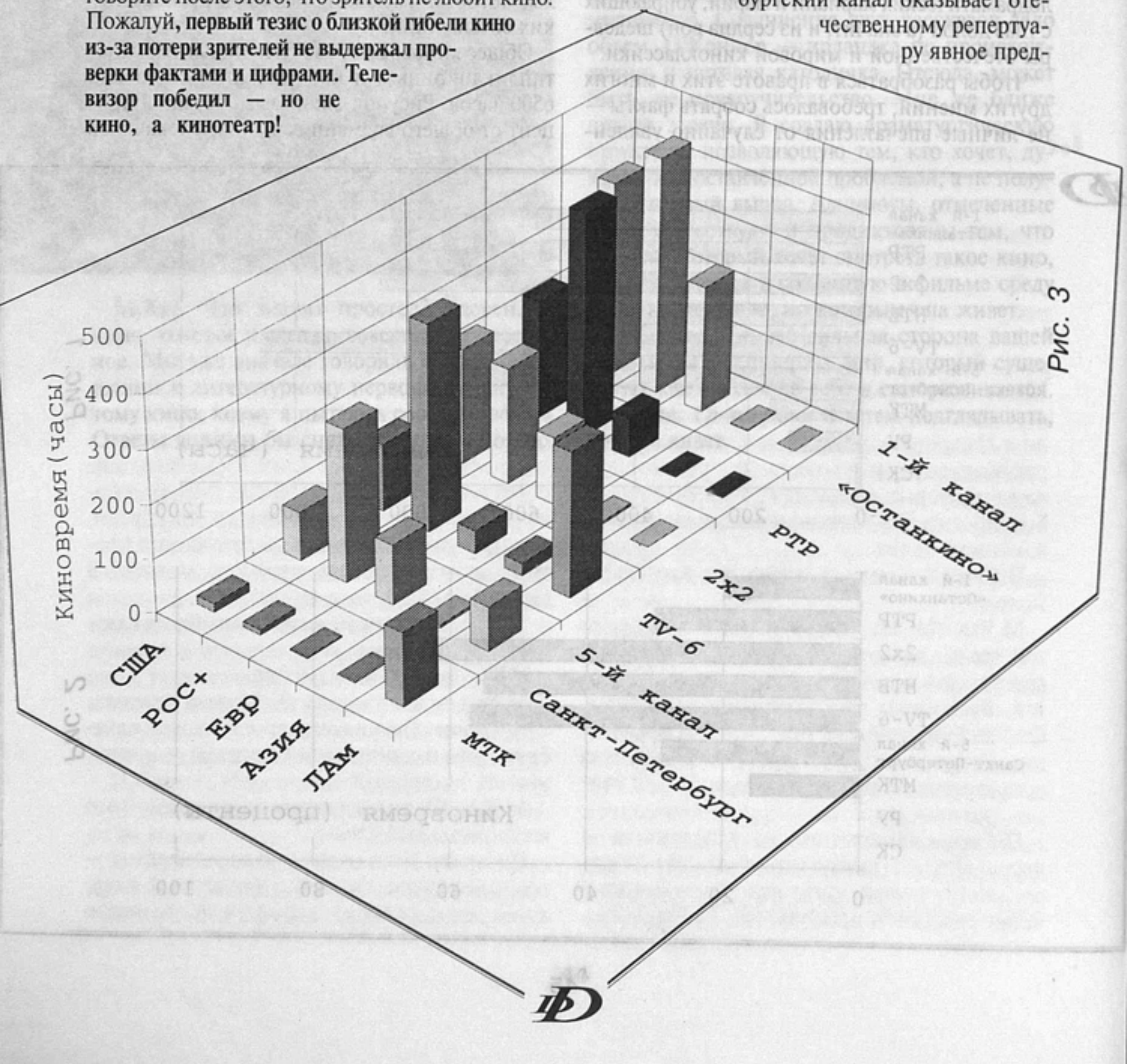


Рис. 3

почтение — время показа «наших» фильмов вдвое больше, чем у фильмов США, на треть меньше количество европейских картин, а фильмов Азии и Латинской Америки нет совсем. Московский же телеканал, как ни странно, практически все свое время отдал мексиканским, бразильским и прочим «мыльным операм», оставив США и России сущие крохи, а остальным — и вовсе ничего.

Среди «киноканалов» превосходство американского кино также незаметно. Так, 2х2 отдавал отечественным фильмам почти втрое больше времени, чем американским. На TV-6 их время было почти равным, с небольшим перевесом в нашу сторону. И только НТВ американцев показывало на четверть больше, чем «наших». Зато здесь была очень широко представлена Европа. Остальные регионы отсутствовали.

Рисунки 4 и 5 позволяют сравнить суммарное время показа отечественных фильмов и фильмов других стран на всех центральных телеканалах и соответственно их соотношение на экранах московских кинотеатров за тот же период с января по июль 1994 года. **Телеэкран оказался намного патриотичнее в демонстрации фильмов и при этом не потерял ни одного зрителя.** Советские и российские названия встречались в телепрограммах 1042 раза (из 1611). Если не считать повторов, это 880 фильмов за полгода! Такое внимание к отечественному кино объясняется выбором публики. Впервые за последние годы 69 процентов опрошенных ответили, что они предпочитают смотреть наше кино, а треть согласились бы вносить абонементную плату, если эти деньги пойдут на финансирование российского кинопроизводства (данные В.М.Вильчека).

Казалось бы, как тут не радоваться? Но «ложка дегтя» находится в этой «бочке меда» без труда: только одиннадцатая часть из общего количества отечественных названий относится к современному российскому кино. Все остальное — тысячу раз виденные-перевиденные любимцы прошлых десятилетий. Увы, **подавляющее большинство новых российских лент не рассчитано на широкое зрительское внимание. Нет явных приоритетов в этом смысле и у государства.** Достаточно прочесть список фильмов, получивших господдержку за последние два года, чтобы понять, что интересы зрителей учитываются здесь в последнюю очередь. С другой стороны, «прожорливость» телеканалов вынуждает к поискам все нового киноматериала. Фонд отечественных фильмов иссякает, кинопроизводство сокращается и к тому же, как мы говорили, утратило контакт со зрителем, а показывать что-то нужно. Все это заставит телевидение все больше времени отдавать иностранным кинопрограммам. И тогда через несколько лет большинству молодых зрителей, выросших на «терминаторах» и «черепашках-ниндзя», российское кино будет казаться экзотичным, малоинтересным зрелищем, «своими» же для них станут герои, сюжеты и ценности другой культуры.

ДОЛЯ РЕГИОНОВ В КИНОАФИШЕ МОСКВЫ

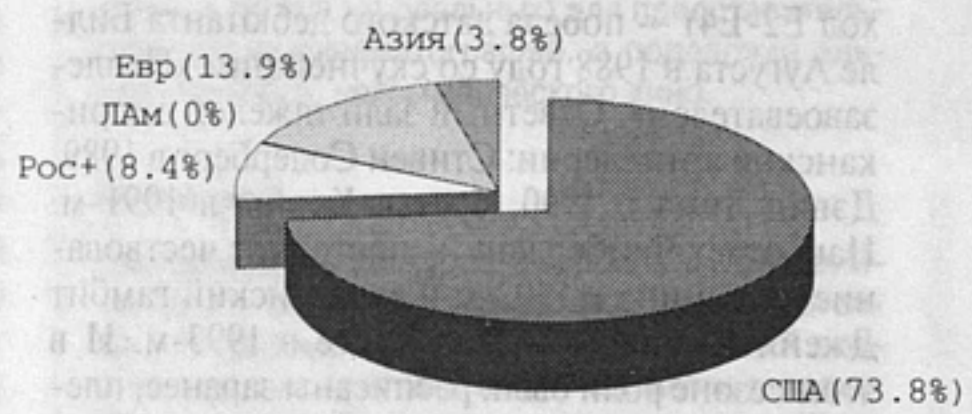


Рис. 4

ДОЛЯ РЕГИОНОВ В ОБЩЕМ КИНОВРЕМЕНИ ТВ

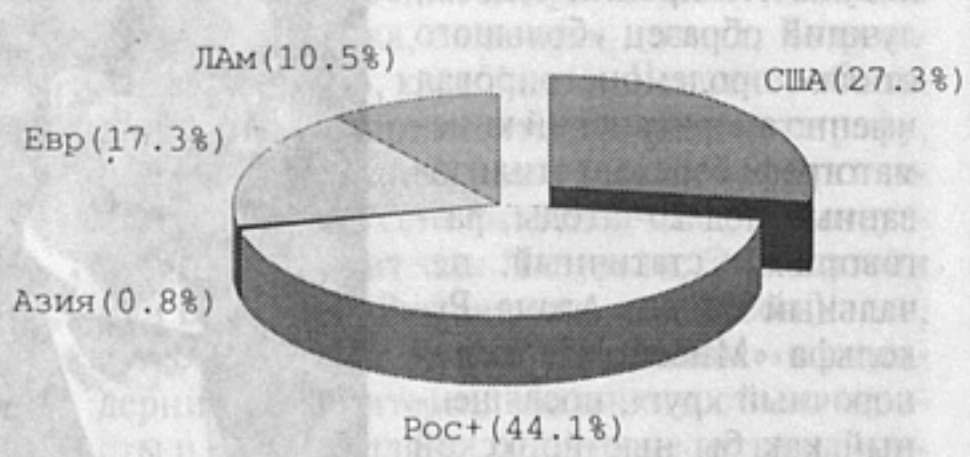


Рис. 5

Михаил Трофименков

Assia strikes back[1]

Для волков-ветеранов Канн-94 суперинтереса не представлял. Для новичков, как я, наоборот, был идеальным полигоном. В программе — имена, но не шедевры. Тенденции — но не откровения. Фестивальная политика — но не жажда открытий.

Вынесенное из чтения рецензий прошлых лет предубеждение подтверждается на поле боя почти бесстыдно: последние годы на фестивале рызыгрывается своеобразная шахматная партия. Не между реальными составляющими живого киноискусства, а между абстрактными концепциями. Пусть они останутся на совести коллег-критиков и каннских отборщиков. Два шага вперед — три шага назад. Классицизм абстрактного «большого стиля» против столь же абстрактного «постмодернизма» молодого американского кино. Пробный шар (или первый ход E2-E4) — победа датского дебютанта Билле Аугуста в 1988 году со скучнейшим «Пеллезавоевателем». Ответный залп тяжелой американской артиллерии: Стивен Содерберг в 1989, Дэвид Линч в 1990, братья Коэны в 1991-м. Наш ответ Чемберлену — повторное чествование датчанина в 1992-м и евразийский гамбит Джейн Кэмпион — Чен Кайге в 1993-м. И в этом сезоне роли были расписаны заранее, плечи европейских режиссеров горбились под тяжестью историко-культурного долга, игра продолжалась на пятачке. Трудно сказать, талантливее ли Квентин Тарантино Атома Эгояна, Нанни Моретти или Аббаса Киаростами, но, в отличие от них, на золотую чашу весов ложилась т е н д е н ц и я, которую представляет 31-летний американец, победитель фестиваля.

Декларированная «черно-красная» символика фестиваля к лицу, скорее, концерту рок-группы «Алиса», чем крупнейшему кинофоруму мира. Черный цвет: ностальгия, «целомудрие отчаяния», способность с улыбкой повествовать о конце цивилизации, модная вселенская скорбь братьев Михалковых и Кесьлёвского. Красный: цитатник Мао, коммунизм, кровь Варфоломеевской ночи, бутафорский гемоглобин Тарантино, название фильма Кесьлёвского и «сама жизнь», если верить каталогу. Цвета слишком элементарные, слишком бьющие в глаза, чтобы адекватно передать радужный спектр кинематографа конца века. Цветастую демагогию Канна-94 сформулировал сам Жиль Жакоб, но вина лежит на всей французской традиции «изящной словесности», элегантных стилистических упражнений, многословия и забалтывания сути дела.

На стартовой пресс-конференции Жакоб сформулировал и драматургию 47-го фестиваля как «борьбу цивилизации против варварства». Поскольку любое культурное событие по определению направлено против варварства бескультурья, можно предположить, что на этот раз врагов следовало искать в самом кинематографе. Первый результат благородного порыва — ни одного фильма, представляющего голливудские «мейджорс». Канн умер, коли там нет места для ведущей киноиндустрии мира — так отреагировала американская пресса. Европейский ответный выстрел: мертв Голливуд, там нет больше фильмов, достойных Канна. Пресс-атташе компаний предложили более удобоваримые версии: то ли «мейджорс», традиционно борющиеся за «Оскары», не укладываются в весенние каннские сроки, готовя зимние премьеры, то ли Генеральное соглашение о тарифах и торговле временно затормозило культурный обмен между Беверли Хиллз и Круазетт. Факт остается фактом: официальная программа открывалась братьями Коэнами, а финишировала Джонни Уотерсом, «Золотую пальмовую ветвь» выиграл Тарантино, а в параллельных показах доминировали дебютанты офф-Голливуда. По иронии судьбы, лучший образец «большого стиля» продемонстрировал именно американский кинематограф: бережно стилизованный под 20-е годы, разговорный, статичный, печальный фильм Алана Рудольфа «Миссис Паркер и порочный круг», посвященный как бы нью-йоркской литературной богеме эпохи «сухого закона» и ее эмансипированной «звезде»

«Миссис Паркер и порочный круг», режиссер Алан Рудольф

[1] Ася наносит ответный удар (*англ.*) — из каннского фольклора.

Дороти Паркер, а на самом деле — уходящему времени и ускользающей любви.

В схватке с «варварством» фестиваль делает ставку на «национальные школы». Само это понятие было отрефлексировано французской критикой на страницах «Кайе дю синема» в начале 60-х, когда «новая волна» искала себе аналоги в Бразилии и Чехословакии, Венгрии и Италии. Последней спонтанной «национальной школой» было, очевидно, австралийское кино 70-х, с тех пор на корню закупленное Голливудом. Диктатура «политической корректности» и «культурного метиссажа» превратила поиск национальных талантов в жестокий, но безумно выгодный спорт. Прообраз кинофестивальной политики наших дней — выставка «Волшебники Земли», для которой в 1989 году не хватило просторных залов Национального Центра современного искусства в Париже. Каждая страна мира — от Германии до Фиджи — была представлена одним-тремя «волшебниками», тем самым застолбившими свою рыночную карьеру. Рынок не резиновый — кто не успел, тот опоздал, но всеобщее национальное равноправие соблюдено. Успевают, как правило, конъюнктурщики, почувствовавшие (в российском случае), что с падением Берлинской стены попадали и старые западные стереотипы «холодной войны», а жить без стереотипов постиндустриальное общество не в состоянии. Лунгин и Каневский вышли в фавориты Каннского фестиваля. Родился миф о «новом китайском кино», а Тайвань и Южная Корея встали в очередь. В 1994 году к евразийскому джентльменскому набору (2-Михалковы-2, Чжан Имоу, румын Лючан Пинтилие) прибавились итальянец Марио Брента и англичанин Майкл Фиджис, долженствующие представлять «большой стиль». «Большого стиля», вообще-то, никто в глаза не видел. Это журналистская спекуляция, лишенная всякой исторической конкретности. У каждой эпохи пластических искусств свой «большой стиль»: классика, эллинизм, готика, Возрождение, барокко, классицизм. Что такое «большой стиль» в применении к кинематографу, понять еще труднее, благо бесспорная для пластических искусств античная классика отсутствует. Гриффит или Чиаурели, Эйзенштейн или Висконти, Рифеншталь или Орсон Уэллс, Фасбиндер или Леоне? Для наших «постмодернистов» критерии «большого стиля» просты и скучны: длина, отсутствие чутья на «онтологический реализм киноизображения», тоталитарная эстетика и, по возможности, гомосексуальные аллюзии.

Андрей Плахов

Заметки на полях фестивального блокнота

Должно ли искусство быть гуманным?

Этот некогда навязший в зубах вопрос неожиданно вышел в центр полемик Каннского фестиваля, образовал стержень его драматургии. Должно ли кино быть гуманным? Как-то не думалось, что мы снова доживем до обсуждения такого рода дилеммы.

Но именно Каннский фестиваль — после многих лет, когда во главу угла становился рынок и все делалось, чтобы завлечь голливудских majors, — вдруг вспомнил о первоначальном и главном предназначении фестивального движения. О поиске новых талантов и перспективных тенденций в киноискусстве, о возможностях (пускай не равных, но все же реальных) для представительства малых кинематографий, о поддержке альтернативного, некоммерческого кино.

Мир един?

Как никогда, в конкурсе было много неканонического — фильмов из Камбоджи, Ирана, Мексики... Журналисты поспешили патетически воскликнуть: нет третьего мира, как нет и второго, ибо мир един! К ним присоединился голос Жиля Жакоба, который обосновал такую структуру программы гуманистической традицией Жана Ренуара, чье столетие отмечается в сентябре.

Ретроспектива Ренуара соседствовала в Канне с другой — Роберта Олтмана. Величайший французский режиссер, предвосхитивший «новую волну» и «внебрачный отец» нового амери-

Плакат к ретроспективе фильмов Жана Ренуара

«Цивилизация» как наступательное оружие против Голливуда каннского испытания не выдержала. Жизнеспособность «национальных» тенденций не подтвердилась. Может быть, я слишком категоричен и несправедлив. В Канне-94 были проигнорированы несколько потенциальных фаворитов будущего. За рамками фестиваля осталось испанское кино — и это в момент его «оскаровского» триумфа, в момент, когда вслед за местным «волшебником Земли» Педро Альмодоваром появились такие выдающиеся авторы, как Хулио Медем. Молодое российское кино «второй волны» представлено только в параллельном показе и не лучшим фильмом Валерия Тодоровского «Подмосковные вечера» — ледяной, стильной вариацией на тему почтальона, который вот уже шестьдесят лет звонит дважды.

«Дорогой дневник», режиссер Нанни Моретти

Российское и китайское кино, два фаворита посткоммунистической конъюнктуры, оставили самое тяжелое впечатление. Ничего отвратительнее «Курочки Рябы» Андрея Кончаловского видеть не доводилось со времен «Ангелов в раю» Лунгина-младшего. И ничего фальшивее — со времен «Луна-парка» старшего.

Неряшливо, в предфестивальной спешке законченная агитка о глубинной России, где пьют водку прямо из самовара, маршируют с красными флагами, а единственный фермер со стыда и горя пускает «красного петуха» на своем хуторе, приобщаясь тем самым к загадочной русской то ли соборности, то ли духовности.

Философский уровень фильма поднимается на недосягаемую высоту в финале, где постаревшая и поменявшая лицо Ии Саввиной на лицо Инны Чуриковой Ася Клячина поглаживает пробивающуюся из-под снега травку, сравнивая ее с терпеливым русским народом. На пресс-конференции журналисты старательно записали в блокноты еще одну великую тайну русской души — «Жалеет, значит любит», — после чего темпераментные средиземноморцы стали за километр обходить очаровательных московских журналисток. Сценарий? Приблизительный, изобилующий тяжелыми и вялыми паузами, наверстывающий темп за счет самоповторов. Актерская игра? Инна Чурикова, старательно окая, глядит в камеру и, элегантно придерживая двумя отставленными пальцами тлеющую «Беломорину», произносит монологи о вреде демократии. И кажется, что обращается она: «Господа!» — только к искушенным в политике зрителям с Круазетт, а не к тем, кто может оценить соответствие фильма реальным обстоятельствам и проблемам. Что-то происходит с великой, действительно великой актрисой, когда она оказывается неподконтрольной своему крестному отцу Глебу Панфилову. Юмор фильма? Натужный, фекально-самогонно-помоечный, на уровне вылавливания рэкетирского бумажника в деревенском нужнике, еще одном символе непорочности русской души. Компьютерные спецэффекты, навязчиво повторяющиеся в сценах погони, кажутся столь же необязательной данью моде, что и сами погони.

Блефом оказалось разрекламированное возвращение режиссера в Россию. Его ближайший проект — съемки в Камбодже космополитической суперпостановки по роману Андре Мальро «Королевский путь», а по другим данным фестивальной прессы — съемки в Мексике не менее близкого к русской проблематике «Кортеса». Кроме того, никто не жаловался в интервью на условия съемок так, как Кончаловский: и горячий кофе в деревне Ублюдовка вовремя не подносили, и пьяный каскадер не в ту сторону с моста упал. Поразительно! Ни на что не жаловался алжирец Мерзак Аллуаш, автор внятной и скромной городской хроники «Баб-эль-Уэд сити» (о расползании религиозной нетерпимости среди вчерашних друзей и соседей), снимавший под аккомпанемент угроз и автоматных очередей исламских фанатиков. Не жаловался гениальный «иранский Росселлини» Аббас Киаростами, работающий чуть ли не с одной камерой на разрушенном землетрясением севере страны. Не жаловался итальянец Нанни Моретти, обративший свой рак крови в сюжет для уморительной комедии («Дорогой дневник»). С улыбкой рассказывал о своих злоключениях самый загадочный член жюри, кореец Чин Санг Ок. Живая история южнокорейского кино, он испытал в свое время трудности с цензурой диктатора Пак Чжон Хи, был похищен доброхотами, обещавшими заграничный паспорт и оказавшимися агентами крупнейшего синефила Ким Чен Ира, и вывезен на север. После нескольких лет тюрьмы он согласился поднимать социалистический кинематограф, и поднимал, пока на междуна-

родном фестивале не удрал от синефилов в штатском при помощи ЦРУ.

К сожалению, об «Утомленных солнцем» Никиты Михалкова сказать ничего не могу, поскольку сломал руку, поспешая на премьеру. Это обстоятельство не давало бы мне морального права вообще писать о фестивале, если бы не индицент на петербургском «Фестивале фестивалей» в июне этого года. Согласившись на роль «свадебного генерала», режиссер не предоставил фильм для показа. А два десятка опоздавших на пресс-конференцию журналистов не были допущены в зал, дабы не сбивать Михалкова с мысли. Рождается коварное подозрение: может быть, режиссер из концептуальных соображений не хочет, чтобы профессионалы смотрели его фильм, а тем более — задавали вопросы и писали рецензии? В рамки каннской этики не укладывается и неслыханное, громкое неудовольствие режиссера тем, что «золото» прошло мимо него.

На этом печальном фоне гораздо больше говорит о русской (да и о финской, и о «постмодернистской») душе скромный черно-белый, всего-то 65-минутный фильм Аки Каурисмяки «Татьяна, береги свой шарф». Минималистская история двух рокеров из финской глубинки, один из которых (солист «Ленинградских ковбоев» Мато Валтонен) литрами глушит кофе, а другой (талисман режиссера Матти Пеллоонпяя) — водку, их безмолвный роман с двумя русскими «челночихами» буквально уложили привередливый зал наповал. Тем более что режиссер, чьи работоспособность и страсть к выпивке вошли в фестивальный фольклор, вместо ответов на вопросы станцевал на сцене степ. Настоящий конец «холодной войны» для меня — не разоблачительные фильмы Михалковых, а ночной концерт, который закатили перед знаменитым баром «Маленький Карлтон» (где некогда коротали ночи никому еще не известные Фасбиндер и Джим Джармуш)

«Татьяна, береги свой шарф», режиссер Аки Каурисмяки

канского кино, до сих пор не расплескавший творческой потенции. Между ними расположился Феллини, чей рисунок украсил фестивальную афишу и чьи герои — от Джельсомины до Казановы, до Джинджер и Фреда — заполнили занавес фестивального Дворца. В «Правилах игры» Ренуара уже содержится зародыш «8 $^1/_2$», а «Три женщины» и «Свадьба» Олтмана — это Феллини по-американски.

И все-таки промежуточный итальянский компонент (плюс целых четыре картины в конкурсе!) выпадал из франко-американской несущей конструкции, на которой традиционно держится фестиваль в Канне. И, похоже, держится общий баланс мирового кино. Ведь и польский, и камбоджийский, и румынский, и оба русских фильма делались в значительной степени на французские деньги. А основные призы в итоге распределились между французскими и американскими компаниями; вкрапление иных элементов носило характер необязательности.

Китайский синдром в развитии

Китайцы — это, конечно, исключение. Синоязычное кино бросило вызов англоязычному — и по художественному качеству, и по охвату аудитории. За фестивальным признанием последовал коммерческий успех. После триумфа эпопеи Чен Кайге «Прощай, моя наложница» 1993-й назвали годом китайских трансвеститов.

Второй лидер большого китайского кино — Чжан Имоу вернулся в Канн за «Пальмовой ветвью» (главного венецианского льва и берлинского медведя он уже имеет в своем домашнем «зоопарке»). Вернулся во всеоружии примеров китайского киноэпоса, балансирующего между семейной сагой (мелодрамой) и глубокой сатирой на новую китайскую историю.

Дойдя в своей ранней трилогии до вершин живописного символизма, Имоу теперь в фильме «Жить!» идет по пути суховатого воспроизведения событий столь же будничных, сколь потрясающих. Вывод, вытекающий из этой эпопеи бесправия, только один: выжить в абсурде истории позволяет лишь конформизм, равносильный не подлости, но здравому смыслу.

Эта похвала конформизму парадоксальным образом не была оценена пекинской цензурой, под пресс которой попала картина Имоу. И в очередной раз сработал знакомый механизм: фильм, сам по себе принятый сдержанно, получил в Канне гораздо больше призовой поддержки, чем можно было ожидать. Китайский синдром, вместо того чтобы заглохнуть, обнаружил способность к развитию. Сегодня его поддерживает синдром страха перед цензурой.

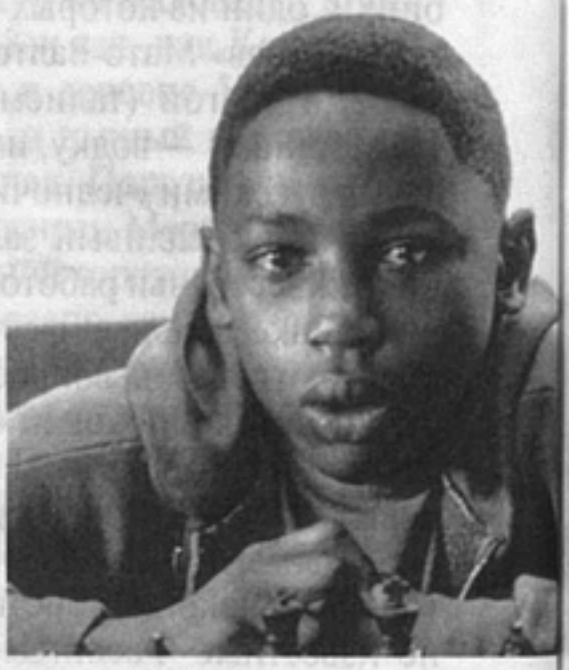
В Канне, где параллельно фестивалю проходил рынок и конкурс порнофильмов, проблема цензуры носит характер абстрактной фобии. В Китае за распространение порнографии могут приговорить к высшей мере — говорят, по при-

протеже Каурисмяки «Ленинградские ковбои» и солисты ансамбля имени Александрова.

Новый китайский кинематограф, представленный очередной эпопеей Чжана Имоу «Жить!», разделил с «Утомленными солнцем» «Большой приз жюри». О его болезнях говорить так же невозможно, как о болезнях гомункулуса. Здесь абсолютно отсутствует ощущение плоти кинематографа как «искусства реальности». Тяжеловесная эстетика антисоциалистического реализма, постановочный и хронологический размах, густонаселенность сюжета не могут компенсировать этот порок. Изображение остается плоской картинкой, театром китайских теней. Как ни парадоксально это звучит, но толчком к развитию современного китайского киноэпоса стал «Последний император» Бертолуччи, структура рассказа об отечественной истории пришла из-за пяти морей. Но Бертолуччи-то говорил о метаниях живой души под властью ритуала, неизменного при перемене идеологических оболочек. Китайское же кино не умеет рассказывать историю человека, камерный сюжет — и усердствует в историческом навороте. В фильме Чжана Имоу есть одна сюжетная линия, которая, будь она воплощена в часовом черно-белом фильме, рассказала бы о китайском кошмаре больше, чем все «наложницы». Это история пожилого врача: спасенный от растерзания хунвэйбинами, поскольку рожает жена их главаря, он с голодухи объедается печеными хлебцами так, что оказывается совершенно бесполезен и губит женщину. Но, вместо того чтобы сфокусироваться на человеке, нам снова предлагают ликбез по китайской истории — от развратной и несправедливой жизни «до», через гражданскую войну и «большой скачок» к «культурной революции». Исторические факты давно всем известны, судьбы предсказуемы до зубной боли. Критика социализма предусмотрительно останавливается, как и в «Наложнице» Чена Кайге, на середине 70-х годов, реабилитации незаконно репрессированных после разгрома «банды четырех». Тем не менее Чжан Имоу не смог выбраться в Канн, фильм на родине еще не разрешен к показу. Образ мученика несколько портит тот факт, что всего за две недели до фестиваля режиссер раздавал во Франции интервью, а на Круазетт блистала его красавица жена и постоянная актриса Гонг Ли. Может быть, в новом китайском кино и в играх вокруг него есть элемент «санкционированного диссидентства», витрины тоталитарного, не желающего меняться и каяться режима?

«Смотрите, как падают люди», режиссер Жак Одиар

Об итальянском кинематографе, за исключением Моретти, вспоминать не хочется. Именно на Апеннинах скандальнее всего проявляется вторичность «цивилизованного» кино. Марио Брента в «Барнабо с гор» ученически имитирует буколический мир Ольми. Марко Белоккио в «Снах бабочки» читает краткий курс психоанализа, вдохновляясь очень свежим образом юноши, отказавшегося говорить с миром иначе как цитатами из классической драматургии. Вообще непонятно как попавшая в конкурс картина Аурелио Гримальди «Шлюхи» — бездарное подражание ранним фильмам Пазолини. Ее место — на полочке «кэмпа» («так плохо, что уже хорошо») рядом с Джонни Уотерсом: сентиментальные потаскухи, опасности древнейшей профессии и ребенок, бегущий сквозь помойки Неаполя к ласковому морю. Вспоминается развязный, но честный ответ Квентина Тарантино на вопрос, кому из классиков он «отдает честь» в «Макулатуре»: «Режиссеры никому не отдают честь, они просто воруют».



«Фреш», режиссер Баз Якин

Французское кино в своей основной массе — от ветерана Андре Тешине (заслужившего спецвосторги «Либерасьон» тем, что признался в личной подоплеке гомосексуальных мотивов «Диких роз») до дебютантов из программы «Кино во Франции» — соответствует стереотипу, как шутят сами французы, «франко-французской постановки»: безмускульной, атмосферной, построенной на полутонах истории молодежной любви. Но именно оно приготовило несколько сюрпризов, подтвердив, что, помимо США и России, только во Франции существует саморазвивающаяся кинокультура. Конкурсные «Патриоты» Эрика Рошана (его третий фильм) соединяют, казалось бы, несоедини-

мое: страстную ангажированность еврейской темой (кстати, часть зала разразилась аплодисментами при первых же кадрах трепещущего по ветру израильского флага); щекочущую нервы историю безжалостных манипуляций разведки «Моссад», которая (над фильмом витает тень «Маленькой барабанщицы» Джона Ле Карре) выбрасывает, как выжатый лимон, самых искренних патриотов; и неповторимо парижский стиль рассказа, знаменитую французскую атмосферность, признание высшей ценностью красивой любовной истории и бокала пива с друзьями на левом берегу Сены.

«Смотрите, как падают люди» Жака Одиара, сына известного коммерческого сценариста, — черный до дурноты фильм, в котором извращено все: от человеческих отношений до хронотопа; страшный сон, вызывающий порой истерический смех, одним словом, похождения двух мошенников-неудачников, ставших поневоле наемными убийцами (Жан-Луи Трентиньян и модный молодой режиссер Матье Кассовиц), французский аналог фильма Тарантино. Еще один чисто парижский фильм — «Мне не спится» Клер Дени, фантазия на тему нашумевшего несколько лет назад «мутанта» Полена, убийцы старых дам, чернокожего гомосексуалиста, наркодилера, денди и «звезды» ночных дискотек, умершего в тюрьме до суда от СПИДа. Оба фильма выделяются из унифицированного потока «постмодернистского молодого криминального кино» отказом от инерционного цитирования классики, действительным интересом к истории и нестандартной, неснятой культурной игре ненормальностью. Фильм Дени интересен и косвенным присутствием «постсоветского фактора»: одну из главных ролей играет вильнюсская актриса Екатерина Голубева, блеснувшая несколько лет назад в недооцененном фильме литовского дебютанта Шалюнаса Бартоса «Три дня». Вместе с Ингеборгой Дапкунайте («Утомленные солнцем» и «Подмосковные вечера») она осуществила мини-интервенцию балтийских актрис, чувственных, пластичных, непривычных.

Сторонникам «цивилизации» остается утешаться тем, что независимое американское кино, за редкими исключениями, также напоминает работающую на холостом ходу машину. Сообщничество братьев Коэнов с поднявшимся на «Крепких орешках» и прочих «Смертельных оружиях» продюсером Джоном Сильвером осталось чисто концептуальным, творчески бесплодным актом. Фильм «И.о. Хадсакера» родился из одного визуального образа: человек падает с сорок четвертого этажа чине того, что в тюрьмах мало мест и преступников негде держать.

Под знаком Ренуара

Говоря о том, что фестиваль проходит под знаком Ренуара, Жакоб имел в виду и дань всей столетней истории кино. Это был один из самых синефильских фестивалей последних лет. Он открылся социально-эксцентрической комедией Джоэла Коэна «И.о. Хадсакера» — по словам «Вэрайети», разыгранной словно бы Фрэнком Капрой с героем Престона Стерджеса и диалогами в духе Ховарда Хоукса. Итальянцы показали саморефлексирующий «Дорогой дневник» Нанни Моретти и стилизованных «Шлюх» Аурелио Гримальди: оба фильма, каждый по-своему, апеллируют к традициям неореализма и к памяти Пазолини. Иранец Аббас Киаростами сделал очередной псевдодокументальный «фильм о фильме». И даже «Курочка Ряба» есть результат реанимации старого (классического) киносюжета.

В последнем случае речь идет о собственном сюжете. Когда Кончаловского на пресс-конференции спросили, случалось ли подобное в истории кино, он назвал «Интервью», где Феллини обильно цитирует свою «Сладкую жизнь». Можно бы вспомнить и «Анну Карамазофф», показанную в Канне пару лет назад Рустамом Хамдамовым. Но тогда бы пришлось признать, что самоцитирование обычно носит характер ностальгического нарциссизма и подчеркивает разительное преимущество оригинала.

Русский Спайк Ли?

«Все мои фильмы — это цитата. Художник не должен бояться влияний», — заявил Кончаловский. На упомянутой пресс-конференции звучали имена Ренуара, Чаплина и других великих. Но самого Кончаловского западная пресса сравнивает со Спайком Ли. Реакция русских крестьян на появление частных собственников напоминает негритянские бунты против корейских лавочников (тема

«Маккейб и миссис Миллер», режиссер Роберт Олтман

небоскреба. Виртуозно снятым самоубийством пресыщенного магната (повторяющимся с вариациями, как погони у Кончаловского) исчерпываются режиссерские находки этого шумного, глупого и агрессивного, как реклама «МММ», фильма. Критикам приглянулось сравнивать его с хула-хупом, который изобретает герой фильма растяпа Норвилл Барнс (Тим Роббинс), закинутый макиавеллиевской рыночной интригой на пост главы корпорации: столько же телодвижений, столько же затрат энергии (и денег), столько же смысла и пользы. Фильм задуман как посвящение сентиментальным комедиям Фрэнка Капры на тему «американской мечты»: судьбой новоявленного «мистера Смита» распоряжаются ангелы (см. «Как прекрасна жизнь») из совета директоров компании, а сам покойный мистер Хадсакер с крылышками и нимбом тормозит Норвилла в его суицидной попытке. Это как раз тот уровень реминисценций, который дает основания критикам-классицистам обвинять постмодернистский кинематограф во вторичности и мертвенности. Вторичности даже по отношению к предыдущим блестящим работам самих Коэнов. Их фирменные знаки — от вопящих толстяков до замкнутых, параноидальных декораций (в случае с «И.о.» — помесь «Бразилии» с «Бэтменом»), рассыпаны по фильму. Но, как и другие культовые фигуры постмодернизма — Лео Каракс или Джим Джармуш, — братья Коэны теперь честно отрабатывают свой имидж, снимая мертвенный «фильм Коэнов».

«Клерки», режиссер Кевин Смит

По наклонной катятся и фильмы из жизни чернокожих кварталов. Модное киногетто, выведенное на фестивальный уровень Спайком Ли, одомашненное Джоном Синглтоном («Парни по соседству»), попало в руки циничных белокожих «сострадальцев» («Фреш» База Якина). Картины нищеты, наркомании и насилия, звучавшие, как вопль отчаяния, у Ли, превратились в самопародию, коллекцию стереотипических, давно знакомых персонажей. Достойно внимания лишь то, что, оставив белым борьбу за политическую корректность, сами обитатели гетто упорно именуют друг друга «ниггерами».

Молодое калифорнийское кино стиля «гранж» симптоматично, но не более того, необязательно, бесконечно болтливо и пустословно («Спи со мной» Рори Келли, «Клерки» Кевина Смита). Это даже не кино, а форма дружеской вечеринки. Экзистенциальная проблематика у Кевина Смита, например, исчерпывается выяснением: тридцать пять или тридцать шесть минетов успела сделать его героиня. Тем, кто не читал «Отчаяние» Набокова, может понравиться «Шов» Дэвида Сигела и Скотта Мак Джи, самодостаточное маньеристское упражнение. Умеющие же читать зрители в затруднительном положении: на протяжении двух часов их пытаются убедить, что все без исключения персонажи принимают толстолицего черного работягу и худощавого белого миллионера за братьев-близнецов. Общее для всего офф-Голливуда — нескончаемый поток матерщины с экрана. Можно подумать, что «перестройка» в США только начинается.

В грустном одиночестве — самые поэтические из молодых американцев Сьюзен Сейдельман (короткометражка «Голландский мастер»), умеющая, в отличие от перехваленного Гринуэя, осязаемо войти в мир барочной живописи, сохранив ироническую дистанцию, и Хэл Хартли, певец Лонг-Айленда, «Брессон пригородов» и «Годар кампусов». На фоне стремительно пришедшей европейской популярности и всеобщего культа выхолощенного профессионализма он захотел снова почувствовать себя «любителем» — так и назвал свой фильм. В странном полупустом Нью-Йорке преследуют и любят друг друга (как всегда у Хартли, избегая физического контакта), разговаривая о Боге («фи», — сказала левая французская пресса), потерявший память после падения из окна торговец наркотиками, его жена-порнозвезда, виновница его падения, парочка болтливых садистов, жулик, превратившийся после встречи с ними в зомби (тонкая пародия на Джорджо Ромеро), и чудесная Изабель Юппер, монахиня, пишущая порнороманы, девственница, считающая себя нимфоманкой, блаженная, к которой является Дева с запретом идти в монастырь. Диалоги,

«Спи со мной», режиссер Рори Келли

как всегда, блестящи, все кончается хуже некуда, фирменные актеры сохраняют наработанную манеру поведения, а Мартин Донован ненавязчиво смеется над Клинтоном («Надо же, — говорит ему монахиня. — Ты умеешь курить и даже затягиваться». — «Разве я затягиваюсь?»). Беда не в том, что фильм более европейский, чем американский, а в том, что и у Хартли нарастает не проявленная в его первых, свежих и непосредственных, фильмах тяга к самоповторам и имитации любимых стилистов, прежде всего Годара.

Может удивить моя пессимистическая оценка молодой кино-Америки: все-таки Тарантино расставил все по своим местам и утер нос «классицистам». Но он — по сути вне тенденции, он — в самодостаточном, замкнутом, совершенно аморальном мире, он заслуживает отдельного монографического разговора[2].

За отсутствием сенсационных тенденций, Канн-94 подтвердил банальную и не всегда справедливую истину, что тенденции приходят и уходят, что в наши дни власти медиа и фестивалей их легче инспирировать, чем открыть, а кино как технологическая магия остается делом великих одиночек, которых можно пересчитать по пальцам, которые снимают наперекор всему и что угодно, поскольку кинематограф — их дыхание, единственный способ общения с миром. Российский кинематограф, например, должен гордиться тем, что в его рамках работает один из таких органичных гениев киноискусства — Кира Муратова. В Португалии снимает чуть ли не столетний Маноэль де Оливейра, воплощающий в себе всю историю этой национальной кинематографии. В Канне-94 он показал свой очередной, пусть и не лучший, фильм «Кассета». И в конкурсной программе было несколько моментов кинема-

[2] См. посвященные Квентину Тарантино материалы рубрики «Персоналии» — «Искусство кино», 1994, № 11. — *Прим. ред.*

«Любитель», режиссер Хэл Хартли

фильма Ли «Поступай правильно»). Сам Кончаловский подтверждает правомерность сравнения: «Я чувствую, что могу сказать это про русских, будучи русским, — точно так же как Спайк может критиковать своих чернокожих. Ревнивые реакции на успех везде одинаковы».

Оставим в стороне контраст темпераментов, жанров и стилей («Курочка Ряба» поразила Канн главным образом тем, что Россия выставила на фестиваль комедию). Но если продолжить сравнение, выяснится, что как Ли, так и Кончаловский не только не «плюют в душу», но скорее идеализируют свой народ. По Кончаловскому, русские отвергли Горбачева и перестройку, предпочтя гарантированную бедность рискованному богатству. Ася Клячина, став в исполнении Чуриковой комедийной маской, не перестает быть иконой. Даже «куркуль» Чиркунов поджигает собственный дом в надежде стать любимым. Ибо в России любят только бедняков и неудачников.

Если бы так! Миф о славянском великодушии, развеянный еще де Кюстином, сегодня уже не работает на реальной территории страны. А Горбачева народ отверг и стал топтать только тогда, когда он пал и потерял власть.

Утомленные, опаленные, ослепленные

Название фильма Михалкова по-разному звучит на разных языках. Русский оригинал — «Утомленные солнцем» — вынужденно привязан к отечественному вольному переводу польского шлягера и не очень точно выражает суть картины. Английское «Burnt by the Sun» (опаленные, обожженные) точнее, если иметь в виду «солнце» большевизма. Лучший вариант — французский: «Soleil trompeur», что в обратном небуквальном переводе на русский означает «обманутые, ослепленные солнцем».

Так утомленные или ослепленные? Вся первая половина фильма, в которой, по словам «Вэрайети», атмосфера очевидно превалирует над сюжетом, посвящена «утомленным». Это какая-то странная комбинация чеховского дворянско-интеллигентского и советского номенклатурного декаданса. Это некий остров счастья, чудом сохранившийся в архипелаге ГУЛАГ. Милая «утомленная» дачная идиллия, все еще неоконченная пьеса, только предназначенная теперь для сталинской тоталитарной дудки.

Вторая половина фильма — об «ослепленных» и «опаленных». Более всех можно было бы пожалеть комдива Котова — хоть и не дворянина, хоть и революционного героя, но человека порядочного, «с правилами». Тем более что его играет сам Михалков, охотно демонстрирующий снимки своего двойника со Сталиным, а в интимных сценах пускающий в ход все свое непреходящее обаяние. Но и его недостаточно, чтобы совсем избавиться от сомнения: был ли Котов просто невинно «ослепленным» или ему, красному командиру и представителю новой со-

тографической истины, актерских и режиссерских работ, никак не связанных с надуманной борьбой с «варварством» и — не потому ли? — благополучно проигнорированных при раздаче самых больших слонов. Обиднее всего за актеров (Тарантино-то свое золото заслужил) — обидно за Дженифер Джейсон Ли, явившую редкий актерский эксперимент. В фильме Алана Рудольфа она — миссис Паркер, безжалостная журналистка и алкоголичка 20-х годов, которой приходится догонять свое время, поскольку любимые мужчины поспеть за ней не в состоянии, и для которой самым светлым воспоминанием останется война в Испании. В «И.о. Хадсакера» она играет самопародию, пародию на Дороти Паркер, на все клишированные образы журналисток в традиции «Первой полосы». Кажется, что она — единственная актриса, трезво оценивающая неудачный балаган братьев Коэнов и позволяющая догадаться об этом зрителям. Соперничать за приз с ней могла только Изабель Аджани, ухитряющаяся, почти не снимаясь в стóящих фильмах, сохранять статус «звезды». Королеву Марго в фильме Патриса Шеро она играет на минимуме «психологизма», в традициях классической трагедии (пусть и разъеденной современными страстями). С намелованным лицом, в залитом кровью платье, с расширенными зрачками огромных глаз, играет она исступленную королеву-блудницу. Но приз достался не ей и не блистательной американке, а второстепенной итальянской актрисе Вирне Лизи за третьестепенную роль королевы-матери в «Марго». Лизи плакала от счастья.

«Королева Марго», режиссер Патрис Шеро

На лучшую мужскую роль имел все основания претендовать Жан-Луи Трентиньян, триумфально вернувшийся в Канн с двумя, как и Дженифер Ли, фильмами — конкурсным и внеконкурсным. И в «Красном» Кесьлёвского, и в «Смотрите, как падают люди» Одиара он варьирует один и тот же характер — хромого, неухоженного мизантропа, скандалиста или провокатора. Трентиньян — редкий во Франции пример актера, который не только не боится стареть, но стареет активно, откровенно, некрасиво, с азартом использует свое новое лицо как козырь в бесконечной игре. Он уверяет, что переносит на экран свое нынешнее мироощущение человеконенавистника, которому придется изживать три дня каннской свистоплясски, укрывшись на несколько месяцев в деревенском уединении. Но жюри предпочло ему китайского актера Джи Ю, убедительно стареющего при помощи системы Станиславского и опытных гримеров; старость фальсифицированную, картонную — старости неподдельной и творческой.

Что касается несправедливо обойденных наградами режиссеров-одиночек, то их можно условно разделить на две группы. Режиссеры свободного дыхания, простоты, но простоты обманчивой, многослойной, в духе Росселлини или Ренуара: Нанни Моретти и Аббас Киаростами. И режиссеры, конструирующие сложносочиненный, драматизированный мир, ведущие фильм к внятному и классическому катарсису: Кшиштоф Кесьлёвский, Атом Эгоян и Патрис Шеро. И если Феллини называл Нанни Моретти своим наследником, а Вим Вендерс на Монреальском фестивале 1987 года отказывался от главного приза в пользу Эгояна, то это не поощрительное похлопывание по плечу учеников, а разговор кинонебожителей на равных. Понятие «Рим Моретти» войдет в кинолексикон наравне с «Римом Феллини», а Кесьлёвский — не схоласт, комментирующий Писание, но полноправный автор собственного Ветхого Завета.

«Три цвета. Красный», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

Моретти — «автор» в классическом понимании, чей фильм не отнести ни к одному известному киножанру, кроме вынесенного режиссером в название — «Дорогой дневник». Родившийся из любительского замысла — заснять на видео мотоциклетные прогулки по любимым римским кварталам, он превратился в непринужденно льющийся монолог ни о чем и обо всем: о городе, о кино, о телесериалах, о киче, о море, о смерти. Единственный герой — сам Моретти, играющий самого себя, богемного, эгоцентричного, озадаченного жизнью, тяжело, может быть смертельно, больного. Обвинять его в нарциссизме так же несправедливо, как обвинять в нарциссизме Сирила Кол-

лара за «Дикие ночи». Моретти не переоценивает свой актерский талант, он просто существует на экране как в единственно родной стихии. Моретти объезжает на мотоцикле «Веспа» пригороды, пристает к случайным встречным с банальностями об одиночестве и солидарности, проникает во внутренние дворики, заговаривая привратников баснями о том, что он выбирает натуру для фильма о булочнике-троцкисте в конформистской Италии 50-х годов. Моретти ищет вместе с другом, радикальным интеллигентом, ненавидящим масс-медиа, покоя и естественности на крохотных островах Адриатики, но друг не выдерживает приобщения к колыбели европейской «цивилизации» и мчится по склону вулкана за американскими туристами, чтобы узнать, чем кончился последний эпизод «Санта-Барбары». Моретти, больной раком крови, кочует по врачам, каждый из которых самодовольнее и глупее предыдущего. Моретти не приходит в голову, объясняясь в любви к Пазолини, имитировать «Аккатоне», как это делает Гримальди. Он просто выдерживает паузу между жизнью и смертью, долго едет на своей «Веспе» вдоль помоек и захламленных пляжей в Остию, где убивали Пазолини и где стоит мрачный, тяжелый памятник, ничем не выделяющийся на фоне мусорных куч. Фильм декларативен в том, что касается кинематографических симпатий Моретти, но свою любовь и свою ненависть он выражает так же полушутя, легко. Он представляет себя неумолимым призраком в мотоциклетном шлеме, который проникает по ночам в спальни кинокритиков и заставляет их кричать от боли, выслушивая собственные звонкие благоглупости о «Портрете серийного убийцы» или «Диком сердце». Если Кончаловский обращается к зрителям: «Господа!!!», то для Моретти зритель — тот же самый «дорогой дневник», душевный друг.

Аббас Киаростами снимает фильм «Сквозь оливы» на самую пошлую тему — о природе кинематографа, о его спасительной лжи, и постигает природу движущихся картинок с той же проницательностью, что и Годар в «Презрении», Феллини в «8 $^{1}/_{2}$», Трюффо в «Американской ночи», Вайда в фильме «Всё на продажу». Борющаяся с варварством европейская публика полюбила бы его единодушно, если бы он обличал хомейнистский террор, если бы в фильме назойливо напоминал о себе исламский фактор, если бы страшное землетрясение стало сюжетом фильма. Но для Киаростами оно всего лишь декорация, отправная точка, ус-

ветской знати, приходилось довольно больно «обжигать» других?

Постмодернизм с лицом окровавленного большевика

Должно ли кино быть гуманным? Порыв патриотических чувств, охвативший в Канне нашу (обычно циничную) прессу, совпал с внезапным приступом гуманизма. Журналисты, обычно без зазрения совести живописующие черт-те что (от массовых кровавых побоищ до частных постельных сцен), нынче пришли в шок от жестокости «Макулатуры». Некоторые, глядя на восторг фестивального зала, начали сомневаться в нормальности публики. Другие с видом оскорбленной добродетели восклицали: кто бы мог подумать, что настоящее искусство (Михалков) будет отдано в жертву макулатуре без кавычек?

Между тем картина Михалкова такая же, в той же степени «настоящая», что и у его соперника Тарантино. И та, и другая — искусная манипуляция, игра на старых клише, которым новое сочетание придает видимость новизны. Однако и некоторых западных экспертов смутила чрезмерная кровавость Тарантино, но фоне которой Михалков очень выиграл. Особенно впечатлила своим художественным целомудрием сцена, где Котова избивают в машине двое энкавэдэшников. Мы только слышим звуки бойни и долго не видим лица жертвы в кадре, и лишь потом, когда зритель психологически подготовлен, экран являет торжество искусства гримера — совершеннейшее кровавое месиво. В отличие от Тарантино, где всякую бойню дотошно живописуют от начала до конца, михалковский «постмодернизм», как уже было раньше проницательно замечено[1], с человеческим лицом — в данном случае с лицом окровавленного большевика.

[1] См. материалы о фильме «Урга» на Венецианском фестивале 1991 г. — «ИК», 1992, № 2.

«Жить!», режиссер Чжан Имоу

ловия игры. Всю жизнь он, как и Кесьлёвский, Фасбиндер или Ромер, снимает один бесконечный фильм, не разделяет актера, человека и роль, выбирает между реальностью и мечтой — мечту, увлекается живыми людьми, а не картонными тенями. Режиссер, alter ego Киаростами, возвращается на север Ирана, где он уже снимал, а теперь то ли затевает очередную деревенскую мелодраму, то ли выясняет судьбу местных крестьян, актеров-любителей из его предыдущего фильма. Два часа он уговаривает молодых людей сняться в эпизоде, два часа они не в состоянии запомнить и произнести простейшие реплики, два часа их любовь нема, но когда в финале съемочная группа ссорится из-за мест в микроавтобусе, и мест, конечно, не хватает любителям, юноша бежит за молчащей девушкой «сквозь оливы» и комично, многословно объясняется ей в любви, уверяя, что все будет хорошо, а что дома своего нет — не беда, у кого он есть теперь, после катастрофы. В фильме Киаростами есть еще одно безошибочное родимое пятно великого режиссера. Его камера может задуматься и долго снимать однообразные пейзажи за окном автобуса, но в этой преднамеренной невыразительности — та же магия кино как искусства реальности, которую мы ощущаем, глядя на пустое небо и безликие стены у Годара или на бег лошадей в «Увлеченьях» Киры Муратовой. В Канне-94 Киаростами не получил ничего, кроме сердечного приступа во Дворце фестивалей.

«Сквозь оливы», режиссер Аббас Киаростами

Кесьлёвского считали одним из фаворитов по очень простой, не зависящей от качества фильма (в котором никто не сомневался) причине: один из самых плодовитых режиссеров Европы с тоской решившегося самоубийцы объявил о том, что убедился в бесполезности кинематографа и, завершив «Красным» свой триколор, покидает профессию навсегда. Кесьлёвский — известная «вещь в себе», а его последние фильмы все более и более загадочны. Отталкиваясь от простых истин («Декалог») или простых цветов, он не удостаивает зрителей объяснением, почему «белый» цвет равенства окрашивает извращенную историю ревности, импотенции и мести, а «красное» братство освящает краткую и невыраженную привязанность между отставным судьей-мизантропом (Жан-Луи Трентиньян) и сбившей его собаку студенткой-манекенщицей (Ирен Жакоб). Режиссер предпочитает снабдить пресс-досье подробным объяснением топографии Женевы, где разворачивается действие. Как всегда, мир Кесьлёвского — театр, подчиняющийся прихотливым, но железным закономерностям божественной воли. Возможно, не только Трентиньян, но и сам режиссер отождествляет себя с судьей, мудрецом, затворником, всю жизнь следившим за соблюдением заповедей и на старости лет вынужденным ограничиваться анонимными звонками соседям-грешникам. Фильм вызвал бы раздражение своим, скорее, черным, чем красным цветом, особенно в финале, где судья из выпуска телевизионных новостей узнает о гибели парома, на который сели Валентина и ее сосед, если бы Кесьлёвский не позволил себе неожиданную, сообщническую улыбку: спасутся несколько человек, и все они — любимые актеры Кесьлёвского, герои его трилогии. Режиссер слишком печален и мудр, чтобы претендовать на спасение мира, но он еще может спасти друзей, кино, свое любимое дело, и, возможно, не зря и Трентиньян, и Жакоб до конца не верят в его самоустранение.

Канадца Атома Эгояна и знаменитого французского театрального режиссера Патриса Шеро (за двадцать лет он ставит всего лишь пятый фильм) можно условно объявить мастерами жанра. Шеро работает в жанре исторической суперпостановки, а Эгоян — в рамках того, что можно иронически окрестить «жанром постмодернизма». С легкой руки Вендерса и его эпигонов выработался элементарный рецепт модного, «постмодернистского» фильма: урбанистический, ночной ландшафт, необязательные и маргинальные персонажи, его обжившие, невнятный криминальный элемент, легкая апокалиптичность, отсутствие жесткой истории и выраженного финала, постпанковский музыкальный фон. Такого рода фильмы создаются от Калифорнии до Казахстана. В Канне-94 можно было наблюдать даже довольно нелепую попытку тайваньской постмодернистской комедии персонажей — «Конфуз конфуцианцев» Эдварда Янга. Атом Эгоян внешне соблюдает правила игры: стриптиз-бар «Экзотика» (так и называется фильм) с танцовщицей Лолитой и стеклянными стенами, позволяющими вышибале-вуаеру контролировать сексуальные импульсы зала, размеренный голос Леонарда Коэна, призывающий «to fuck the childrens», гомосексуальная линия, контрабанда яиц экзотических рептилий, персонажи,

движущиеся по воле волн постмодерна и объединенные только привязанностью к бару «Экзотика», неон и воспоминания о давнем убийстве ребенка... Но Эгоян прав, когда говорит, что выстроил фильм по законам стриптиза. История балансирует на грани неопределенности, но сюжетные линии все жестче стягиваются к невидимому центру, персонажи все сильнее охвачены единой страстью, и наконец танцовщица обнажена, падает последний лоскуток ткани, и все элементы мозаики совпадают, чувства оказываются чувствами, а не усталой подделкой, хэппи энд горчит.

Патрис Шеро в «Королеве Марго», как ни парадоксально, ближе всех к триумфатору Тарантино. Он революционизирует исторический жанр так же круто, как американец — криминальный. Потратив годы и миллионы на постановку, Шеро дал возможность насладиться шелками и золотом лишь в паре массовых сцен, выстроив их по мотивам средневековых миниатюр. На экране табуированы имитации Парижа XVI века, «достоверность» декора или стилизации языка, словно на них десятилетиями не строился исторический кинематограф. Пространство экрана забито тесно прижатыми друг к другу — в толпе, в заговоре, в поединке, в сексе — телами и лицами. Кожа, пот, грязь, кровь. Современный, жесткий язык на грани приличия. Современные, непосредственные, почти панковские реакции. Физическое, сексуальное, кровавое кино, где в коридорах Лувра копья с хрустом входят в тела гугенотов, а королева Марго лихорадочно отдается на грязной лестнице анонимному дворянину. Интриги королевского двора, перипетии церковного раскола режиссеру до лампочки: только тела, только страсть, только любовь и кровь без кавычек. Фильм, который наглядно демонстрирует, какие бездны «варварства» скрыты в сердце европейской «цивилизации».

Лучше бы дирекция фестиваля не выдумывала цветной символики и не собиралась на битву — тогда бы не пришлось писать столь длинный текст, весь смысл которого в том, что существует лишь хорошее и плохое кино.

Клинт и Кэти

Живой эмблемой фестиваля была возглавлявшая жюри звездная пара — Клинт Иствуд и Катрин Денёв. Ковбой и Леди, Всемогущий Голливуд — и гордая и строптивая Франция.

Журналисты не преминули воспользоваться ситуацией и обыграть этот фестивальный «роман» с геополитической подоплекой. Вымышленные диалоги Клинта и Кэти ежедневно печатались в журнале «Скрин Интернэшнл». Кэти (говорящая по-английски с сильным акцентом) хвалит бодигардов Клинта. Тот сообщает, что одолжил их у Барбры (Стрейзанд), которая использует их для охраны на пляже (beach). «Bitch?» («Сука?») — переспрашивает Кэти. «Да, она такая, — подтверждает Клинт. — Ты слышала ее песни?» — «Нет, у нас во Франции мы не слушаем американских певцов. У нас квоты, защищающие национальную культуру». К концу разговора выясняется, что Кэти пора позвонить своим внукам — фанатикам Микки Мауса и Диснейленда.

Обсудив проблемы культурной гегемонии в Европе, Клинт и Кэти переходят к другим животрепещущим темам, как-то: каннские приемы на яхтах; прелести французской кухни (и как избежать отравления устрицами); правда ли, что все мужские «звезды» Голливуда — геи?

И только где-то на периферии светских бесед брезжил сюжет, занимавший умы продюсеров и представителей лидирующих кинокомпаний в Канне: кому достанется на сей раз «Золотая пальмовая ветвь»?

«Утомленные солнцем», режиссер Никита Михалков

Даниил Дондурей

Наркотическое обаяние фестиваля: из Роттердама в Канн

Американцы должны благодарить мировое фестивальное движение — в своем противостоянии империи Голливуда оно практически изменило всю экологию сложившегося киноландшафта. На перекроенной, со смещенным масштабом карте остались теперь США, глобальное паневропейское пространство и ныне модные азиатские «резервации». Растворились кинематографии когда-то гордившихся своей неповторимостью стран, размылась так называемая национальная идентичность. Хотя именно она и трактуется как едва ли не самая значимая при отборе, в наградах, в соблюдении фестивального поведения, учитывающего все подвижные нюансы актуальной «политической корректности».

«Фестивальное кино» — термин, определяющий продукты производства всемирной деревни киноиндустрии. Можно по-разному оценивать культурную миссию современных киносмотров, но именно они завораживают сознание режиссеров, продюсеров, банков, прессы, армии рядовых любителей кино — всех тех, кто озабочен правом на собственную автономность. Фестиваль — это чуть ли не единственный способ — ни мало ни много — выживания за пределами кинематографической Америки. И это понятно: рынок, так сказать, интеллектуального труда (латентная или откровенная сверхзадача любого фестиваля) облагорожен множеством целей: поддержкой авторского искусства в век коммерциализации и массовых коммуникаций, многомерной панорамой содеянного за год, инсталлирован в тешащую амбиции, возбуждающую воображение праздную атмосферу — этакую непрекращающуюся, перемещающуюся из города в город, из страны в страну фиесту, опасную, как наркобизнес, заманчивую, как пропуск на некий Олимп. Тут множество срезов, контекстов, каждый из которых имеет смысл только в возникновении особой мультимедиальной среды, которая и задается самим фестивалем.

Конечно, мощное раблезианское развитие фестивальных пиршеств, безостановочное появление все новых и новых горячих точек есть не только реализация потребности в инвентаризации рождающихся художественных идей, просмотр наиболее перспективных дебютов, определение рейтингов и гонорарных ставок. Конечно, фестиваль — это здоровая защитная реакция, направленная на сохранность традиционной театральной формы бытия кинематографа. Наподобие, скажем, массовых библиотек или воскресных концертов в парке... Конечно, фестивали, в значительной мере заменившие аншлаговый прокат в кинотеатрах, поддерживают мифы Большого кино. По крайней мере, в Европе. Вам не надо доверяться прямой рекламе, случайному выбору — доста-

точно знать, что какая-то картина попала в коллекцию, составленную специалистами для вас и вместо вас.

Все это замечательно. Но есть какая-то заминка, закавыка или вопрос: почему собранная чаще всего одним человеком — директором — коллекция фильмов объявляется общезначимым мировым смотром экранного искусства? Многое, разумеется, определяется авторитетом, связями, финансами, которые господин директор может израсходовать. Да и сам отбор, естественно, отражает личные пристрастия и намерения этого человека, его стереотипы, знания, профессиональные заблуждения, связанные, понятно, не только с политическими интересами и конъюнктурой моды. Но ведь приглашенные им в жюри знаменитости как раз и призваны выбрать главного из любимцев директора. Он-то, как, впрочем, еще и два актера (за лучшие роли) и кто-то из живых классиков, будет затем возведен в сан лучших.

Кармело Гомес, снимавшийся у Медема, Гарси, Урибе, последний фильм которого «Считанные дни» получил в этом году «Золотую ракушку» в Сан-Себастьяне, жестко оценил эту функцию фестивальной машины: «В голове не укладывается, как жюри столь высокого международного уровня, состоящее из профессионалов, может иметь столь низкие критерии оценки. Это чистейшая манипуляция, политика, в основе которой — протекционизм американского кинематографа. Когда подобное происходит при распределении «Оскаров», это понятно. Но теперь та же система перекочевывает на европейские кинофестивали, в Канн, Венецию, Берлин или Сан-Себастьян, хотя это другая культура, другая цивилизация».

Само собой, что директора самых главных фестивалей — Мориц де Хадельн, Жиль Жакоб, Джилло Понтекорво, Марко Мюллер — известны всему кинематографическому миру, а их реальный авторитет выше, чем у министров или «звезд». Ведь именно они, в соответствии с контрактом пребывания на данном посту, создают современную историю мирового кино. И если какой-то режиссер почему-то не приглянулся селекционерам из самого влиятельного закрытого киноклуба, не попал в их сеть, не уместился в ложе их приоритетов, ему не позавидуешь. Ему заказана престижная кинотусовка, а следовательно, путь наверх, в цеховые мастера, к зрителям. Опасность выбраковки потенциальных участников умножается не только тем, что зависит от зыбкого слова «вкус», но и тем, что стоит за скучным понятием «бюджет».

В последние десятилетия отлажена не только развитая инфраструктура фестивального дела — календарное колесо, маршруты отборщиков, правила игры, концепция и имиджи, но и подобран кадровый состав штата фестивальных служащих — посредников, предпринимателей, чиновников, журналистов. Их всего несколько тысяч — тех, кто кормится при кино, переезжая с фестиваля на фестиваль, соединяя неподдельную любовь к кино с профессиональной чуткостью к скандалам. Как и любое другое искусственное сообщество, состав этой касты зависит от композиции факторов: активности господина директора или руководителя пресс-центра, географии кинофорума, сопутствующих условий отдыха, достопримечательностей и экономики страны.

Конечно, критики и журналисты часто бывают недовольны отбором, решением жюри, формой проведения фестиваля, но самой ангажированностью этой работы, обязательством представить свои отчеты о командировках в средствах массовой коммуникации они формируют в общественном сознании образ фестиваля как важнейшего культурного события. Вербовка адептов осуществляется здесь автоматически.

Двойственность этой роли очевидна, но выбора как будто тоже нет, потому что надо «жить и работать» или, по крайней мере, чувствовать иллюзию своего пребывания в желанном профессиональном гетто — свободной зоне фестивальных состязаний, рыночных сделок, обмена мнений, товаров, статусов и денежных знаков.

Каннский и Роттердамский фестивали — два полярных по своим целям, наиболее показательных типа технологий этого всемирного, «социалистического» соревнования кинематографистов. Первый решает грандиозную культурологическую задачу — переводит изобретение братьев Люмьер в разряд классического искусства для богатых. Таких, как опера или станковая живопись. Второй культивирует синефильское отношение к кино, когда отсутствие конкурентных страстей — упразднение конкурса — не столько охлаждает накаленные знойным солнцем и большими деньгами каннские гамбиты «политики-коммерции», сколько предлагает противоположную концепцию. Недаром в Роттердаме не так много критиков: здесь не нуждаются в рекламе, сенсациях, встречах со «звездами». Концепция эта — наблюдение, пересмотр того, что заметили, отобрали другие фестивали. Принцип — просеять и запомнить имена и фильмы без горячки выводов и следствий.

Устроители фестивалей вынуждены балансировать между, по крайней мере, тремя драмами современного кинематографа: европейской обороной против Голливуда, сосуществованием больших и малых производств, жестким, но зачастую уже не работающим разделением авторского искусства и массового. И если Канн эти драмы микширует, хотя в действительности они остаются неразрешимыми, то Роттердам чуть ли не единственная европейская киноплощадка, где не существует табели о рангах, где не важно, кто представляет великую, а кто слабую кинодержаву, кто знаменит, а кто едва известен.

В связи с этим интересно сравнить работу двух директоров, действующих в прямо противоположных направлениях. Искусство Жакоба — в его умении мизансценировать силки для битвы, демонстрировать жизнеспособность любого кино, которое согласна смотреть публика. Поэтому кассовые картины здесь атрибутируются по лекалам общезначимого художественного качества, а в авторских учитывается, угадывается взыскуемый зрителями потенциал. И американцы отбираются те (Линч, Седерберг, Верхувен), в ком ощутим так называемый европейски ориентированный тип киномышления. Всеми доступными средствами здесь камуфлируется впечатление, что за официальными программами, за грандиозной панорамой талантов стоит вовсе не политическое и экономическое ристалище крупнейших прокатных фирм за рынки сбыта, за телевизионное, а следовательно, рекламное время. Именно на эту виртуозную мистификацию фестивальных функций и тратится одиннадцать миллионов долларов ежегодного бюджета Канна. Французский рационализм и французская же жовиальность, поддерживая друг друга, как раз и обеспечивают масштабность, знаменитую атмосферу, рождающую ощущение — «как в кино» почти в прямом смысле слова.

Замысел Эмиля Феллоу, при всей камерности подачи материала, сегодня кажется не менее амбициозным. Ибо доказывает, что есть силы, способные ответить на культурный вызов Америки. Да, конечно, каннский размах создает идеальные условия для проведения выверенной политики в ореоле праздничной феерии. Юг не только заложник процветания, он психологически комфортней Севера. Тем не менее неизбывный дух истеблишмента и лазурный цвет моря, манящие кинопаломников в Канн, уравновешиваются на фестивальной карте интровертной сосредоточенностью современного Роттердама, делового и спокойного, с переполненными рыцарями кино залами, — фестиваля, предназначенного своим бледным, по сравнению с французским — средиземноморским — загаром, лицом из года в год задавать один и тот же сакраментальный вопрос: кино для зрителей или зрители для кино?

Фильмы 47 Каннского кинофестиваля в оценках российских критиков

Фильмы конкурсной программы	Даниил Дондурей	Георгий Капралов	Лев Карахан	Валерий Кичин	Сергей Лаврентьев	Елизавета Листова	Андрей Плахов	Кирилл Разлогов	Андрей Титов	Михаил Трофименков
И.о. Хадсакера (The Hudsucker Proxy), реж. Джоэл Коэн (США)		7				7	8	6	6	6
Королева Марго (La Reine Margot), реж. Патрис Шеро (Франция)		7	6			7	5		6	10
Конфуз конфуцианцев (Duli Shidai), реж. Эдвард Янг (Тайвань)	4	4			3		7	4	2	3
Миссис Паркер и порочный круг (Mrs. Parker and the Vicious Circle), реж. Алан Рудольф (США)	5	7		6		9	5	5	8	9
Курочка Ряба, реж. Андрей Кончаловский (Россия — Франция)	3	8	4	5	5	3	3	4	2	2
Чистая формальность (Una pura Parmalita), реж. Джузеппе Торнаторе (Италия)	4	4			8	8	3		6	
Экзотика (Exotica), реж. Атом Эгоян (Канада)	6	3	6	6	7	8	7	6	5	10
Три цвета. Красный (Trois couleurs Rouge), реж. Кшиштоф Кесьлёвский (Франция — Швейцария — Польша)	7	10	10	9	9	10	9	5	10	9
Версия Броунинга (The Browning Version), реж. Майкл Фиджис (Великобритания)		4		7		5			4	
Жить! (Huozhe!), реж. Чжан Имоу (Китай — Гонконг)	8	9	10	8	6	7	8		8	5
Сквозь оливы (Zire darakhtan zeyton), реж. Аббас Киростами (Иран)	5			8	6			5		10
Шлюхи (Le Buttane), реж. Аурелио Гримальди (Италия)	3	0	3	4	4		3	4	3	
Смертельная усталость (Grosse fatigue), реж. Мишель Бланк (Франция)	5	3	4	5	5	9	7		6	

Барнабо с гор (Barnabo delle montagne), реж. Марио Брента (Италия)		4		5		6	7	2	6	5
Дорогой дневник (Caro diario), реж. Нанни Моретти (Италия)	5	9	8	7	7	6	8		5	9
Королева ночи (La reina de la noche), реж. Артур Рипштейн (Мексика)	4	0	3	5			5		3	
Незабываемое лето (Un ete inoubliable), реж. Лучиан Пинтилие (Румыния — Франция)	7	5	7		4		7	2	4	7
Патриоты (Les Patriotes), реж. Эрик Роша (Франция)		1		4	6				5	8
Люди рисового поля (Neak srê), реж. Рити Пан (Камбоджа)	6	6						3		4
Утомленные солнцем, реж. Никита Михалков (Россия — Франция)		10	9	10	10	7	8	6	8	
Макулатура (Pulp Fiction), реж. Квентин Тарантино (США)	8	7	9	8	5	3	8		7	10
Скрипач (Le joueur de violon), реж. Шарль Ван Дамм (Бельгия)		0		5						4
Приговоренная (Swaham), реж. Шаджи Н.Карун (Индия)		5							2	
Вне конкурса										
Мамочка-убийца (Serial Mom), реж. Джон Уотерс (США)		3		6		3			4	5
Сон бабочки (Il sogno della farfalia), реж. Марко Белоккио (Италия)	3						3	0	1	
Приключения Присциллы, королевы пустыни, реж. Стефан Эллиот (Австралия)	7		6				7			
Катя Измайлова (Подмосковные вечера), реж. Валерий Тодоровский (Россия — Франция)	5		5	5	4		7		5	
Татьяна, береги свой шарф, реж. Аки Каурисмяки (Финляндия)	6	10	6		5		8			

Респондентами Каннского рейтинга стали постоянные авторы журнала. В этом году их оказалось на фестивале немало.

Опрос провел Игорь Гуськов

Печальная ясность Франсуа Трюффо

Я заражен нормальным классицизмом...

Иосиф Бродский

В сентябре прошлого года в Музее кино прошла большая, почти полная ретроспектива Франсуа Трюффо. Успех ее был огромным и тем не менее малопредсказуемым: режиссера у нас никогда не запрещали (даже «Последнее метро» показали в последний момент на XII Московском кинофестивале в 1981 году), а в иерархии «буржуазных» мастеров ему отводилось место классика в эстетическом смысле слова.

И ничто, казалось, не выдавало в нем художника XX века. Ясность киноязыка, скептический аналитизм наследника Декарта и Паскаля, Ларошфуко, Монтеня и Монтескье, одержимых — каждый по-своему — Истиной в последней инстанции, и личное освобождение от этой одержимости в повествовательном акте фильма — все сие уводило назад, к векам абсолютов, прогресса, налаженных способов жизни.

Кажется, только теперь в творчестве Трюффо открывается цена подобного здравомыслия на исходе века, которого он уже — увы! — не увидит. А первые (и лучшие) ленты — «400 ударов», «Жюль и Джим» и «Нежная кожа» (представленная в этом номере «ИК») читаются как завещание. Ибо в них-то речь идет как раз о веществе свободы и о плате за нее — не социальной, а экзистенциальной. О безусловном доверии бытию — и о том, что век с этим безотчетным самораскрытием делает. Ключевой сюжет режиссера — история Антуана Дуанеля — в подобной ретроспективе смотрится уже не столько анатомией инфантилизма, сколько попыткой самозащиты с негодными средствами и действительным спасением — самоконсервацией героя в беллетризации собственной жизни, в превращении опыта в Слово.

Тема детства, сохраняющегося ценой отказа личности от развития (горький опыт 68-го года, непосредственно выраженный еще в одном шедевре мастера — фильме «Дикий ребенок»), осложняется, однако, парадоксальной игрой возможностями во взаимном переплетении искусства и жизни — еще одной фундаментальной режиссерской идее Трюффо. Но игра здесь — не универсальная философская категория, а эстетическая дистанция от изображенного. «Нежная кожа» в данном случае — у истоков целой линии творчества Трюффо, в ней еще не заметен холодноватый расчет поздних картин, а есть тихая печаль по утраченным возможностям саморазвития жизни, неуклонно гармонизируемой Стилем, Мыслью и Культурой. Время страстей и неистовства еще не кончилось, но век уже давно требует рассказывать о них языком полицейского протокола.

Что-то удерживает Трюффо от утверждения идеи тотального равноправия всех истин. И в то же время торжество его истины — остаться в пределах произведения и не выносить окончательного приговора. Противоречия непоправимы, но не фатальны. Трагедия — здесь и сейчас — совершится, но надо пробовать снова и снова. А когда устанешь, всегда останутся правила игры, удерживающие мир от распада.

Принято сопоставлять фильмы режиссера с творчеством его учителей и духовных отцов — Виго, Ренуара, Жака Беккера. О влиянии на него американского и итальянского кино прекрасно сказал он сам в книге «Фильмы моей жизни», знакомой нашим читателям по сборнику «Трюффо о Трюффо». Но если параллельные линии где-то когда-то пересекутся, то в будущем не избежать сравнения автора «Двух англичанок и Континента» и великого Робера

Брессона. Разве что у первого наблюдательность не переходит в метафизику, а разумный скептицизм — в отчаяние веры, утверждающейся в обезображенном мире. А если вспомнить русское кино, то ближе всего французскому мастеру окажется, по моему мнению, Илья Авербах — как автор «Объяснения в любви», истории победы женщины над временем, ответа на «Жюля и Джима» (при всех реверансах в сторону Висконти). Реминисценция еще не выдает источника вдохновения.

Но есть и кардинальное отличие кинематографа Трюффо от еще недавно господствовавшей отечественной культурной парадигмы. Это отсутствие веры в глубину бытия. Точнее, в то, что человек — такой, какой он есть сегодня, — может в нее проникнуть. И лучше бы не проникал — пока не изменится сам, следуя по пути, который современному художнику неведом. У нас-то жажда глубины все еще перевешивает уже осуществившийся страшный опыт массового погружения в коллективное бессознательное, не просветленное ни мыслью, ни религиозным чувством, не согретое участием. И все годы безвременья Трюффо ценили, чудесно писали о нем, но от его уроков по сути отмахивались (культуртрегерская дидактика — не в счет). Он казался слишком (о, эта мера безмерности!) линейным, каким-то уж очень последовательным. Самоотверженное безумие Адели Г. было — «литературой».

И когда «ограниченный контингент» все же посмотрел «Последнее метро», где искусство никого и ничего не спасает, антифашизм в значительной степени является следствием не убеждений, а психологии подполья и проявляет себя соответственно — в картинных жестах ложноклассической театральщины и где только ирония способна защитить от цинизма, — сколь же язвительны оказались комментарии! Художник пошел «не туда», «мы» его поправили, все хорошо, прекрасная маркиза. А жить ему оставалось немногим более трех лет.

Но все семидесятые именно «Нежная кожа» не сходила с экрана «Иллюзиона», оставляя всемирно-отзывчивым соотечественникам три загадки. Первая связана с заглавием. У кого тут «нежная кожа»? У Пьера Лашне — литературоведа, интеллектуала, живущего в оазисе культуры века XIX посреди модерного XX века? У его жены Франки, не выдержавшей явной измены? Или — даже — у стюардессы Николь, не желающей, чтобы думали и решали за нее и не показывающей «нутра»? Вторая загадка связана с жанром. Вроде бы перед нами мелодрама, но режиссер сознательно опускает все, что способно придать сюжету сенсационность. Критик Джеймс Монако написал о криминальном финале: «математическая логика мести». Но чтобы оценить преимущества этого рода повествования, лучше посмотреть фильм — рассказ лишь намекает на возможность внефабульного раскрытия «истории». И третью загадку вытащила на свет Божий нынешняя постмодернистская ситуация. Когда искомая глубина ищется в элементах киноязыка, способных увести в архаические пласты семантики. За профессией Пьера Лашне тут встает череда культурных героев, а за исходной ситуацией — некий прасюжет. «Треугольник» достраивается в бесконечности.

Но «Нежная кожа» не «Имя Роза», и одной стороны у треугольника — нет. А есть непоправимая жизнь и горестное недоумение художника, не имеющего рецептов, просто желающего не принимать добро за зло, и наоборот.

Среди множества аллюзий и автоцитат в фильме-исповеди «Американская ночь» одна прямо отсылает к «Нежной коже». Надо снять эпизод, где котенок бежит к выставленному из дома подносу с остатками еды. Чуть с ума не сошли, но сняли. Зритель, глядя на «муки творчества», умирает со смеху. Не знаю, почувствует ли читатель сценария безмерное одиночество и пустоту, которые передает кадр с котенком. Влюбленные, помирившись, спят в доме, а бедный зверь ходит у порога и тихо жалуется. Эпизод длится несколько секунд: информация к размышлению.

Андрей Шемякин

Франсуа Трюффо

Нежная кожа

На фоне титров — две руки: мужская крепко сжимает женскую, с чуть подкрашенными ногтями.

Париж. День.

В метро по лестнице, ведущей к выходу, быстро поднимается мужчина лет сорока четырех. Это Пьер Лашне. Он элегантно одет, в руке — портфель. Выйдя на улицу, оглядывается в поисках такси, замечает стоянку, но видит множество людей, ждущих машину. Камера подхватывает Пьера у перехода через улицу. Загорается красный свет. Пьер — весь нетерпение. Бегом пересекает улицу, входит в подъезд роскошного дома. Приблизившись к двери чьей-то квартиры, нервно шарит по карманам. Ключа нет. Звонит.

Квартира Лашне.

Дверь открывает жена Пьера Франка, женщина тридцати восьми лет. Пьер влетает в квартиру, он чрезвычайно возбужден.

Ф р а н к а. Наконец-то! Я уже звонила твоей секретарше, чтобы узнать, что произошло.

П ь е р. Единственный раз, когда я решил воспользоваться метро, чтоб быстрей оказаться дома... авария. Самоубийство: кто-то бросился под поезд. Такси поймать невозможно.

В разговор готова вступить Одиль, подруга Франки.

П ь е р. А, привет, Одиль...

Пьер и Франка входят в спальню. Одиль спускается в гостиную к маленькой девочке, а та кричит.

С а б и н а. Здравствуй, папа!

Ф р а н к а. Когда у тебя самолет?

П ь е р. Через сорок минут.

Ф р а н к а. Это немыслимо, всюду пробки.

П ь е р. Может быть... но попытаться надо.

Ф р а н к а. Чемодан готов. Сейчас я его закрою.

Закрывает чемодан. Пьер выходит из комнаты, остальные за ним.

Ф р а н к а. Ты поедешь в аэропорт на машине?

П ь е р. Но у меня не будет времени поставить ее на стоянку. Надо, чтоб ты меня проводила.

Ф р а н к а. Пожалуйста, но ты сам поведешь, иначе будешь скандалить всю дорогу.

Звонок. Одиль идет открывать.

О д и л ь. Это мой муж!

Входит Мишель, целует жену и, держа ее за руку, подходит к остальным.

М и ш е л ь. Что означает это волнение?

О д и л ь. Пьер летит в Лиссабон. На конференцию. Он страшно опаздывает.

Входит Пьер в сопровождении Франки, несущей его чемодан. Мужчины пожимают друг другу руки.

«Нежная кожа» («La Peau Douce»)
Авторы сценария Франсуа Трюффо, Жан-Луи Ришар. Режиссер Франсуа Трюффо. Оператор Рауль Кутар. Композитор Жорж Делерю. В ролях: Жан Дезайи, Франсуаза Дорлеак, Нелли Бенедетти. Производство «Films du Carrosse», S.E.D.J.F. (Франция, 1964).
«La Peau douce» L'Avant—Scene Cinema, N 48, 1 mai 1965
Монтажная запись по фильму. Куски текста, вырезанные Трюффо при окончательном монтаже, отмечены квадратными скобками. — *Прим. переводчика.*

М и ш е л ь. Могу вас проводить, если желаете.

П ь е р. Нет, не беспокойтесь, меня проводит Франка.

Ф р а н к а. Обычно я этого не делаю. *(Улыбаясь, здоровается с Мишелем и протягивает ему чемодан.)* ...И потом, вас он не посмеет ругать.

П ь е р. Хорошо, согласен.

Пьер покидает собравшихся и спускается в гостиную. Подходит к дочке.

П ь е р. До свидания, моя куколка!

С а б и н а *(целуя его.)* До свидания, папа.

П ь е р. Ты будешь умницей, а?

С а б и н а. Да. Скажи, папа, а я не могла бы поехать с тобой?

П ь е р. В Орли? Но это невозможно.

Ф р а н к а. А может, пусть поедет, это доставит ей удовольствие.

П ь е р *(взяв дочку за руку)*. Тогда идем.

Ф р а н к а *(Пьеру)*. Позвони мне, как приедешь, ты ведь еще не знаешь, в каком отеле остановишься.

Пьер и Франка целуются на прощанье.

М и ш е л ь. Я вам принес «Темпо». Там статья о вас.

П ь е р *(выходя)*. Я прочту ее в самолете. Пора идти.

Ф р а н к а. Будьте осторожны. Если Пьер опоздает на самолет, это не страшно. Полетит на следующем.

Пьер, Мишель и Сабина входят в лифт.

Улица Парижа. День.

Выйдя из дома, они бегут к «мерседесу» Мишеля, стоящему у тротуара, быстро садятся в машину. И вот автомобиль уже мчится во весь опор.

Руки Мишеля. Руль, мелькнуло переднее стекло, машина ныряет в туннель. В глаза бросается дорожный знак «Опасность», и машина выезжает на шоссе.

П ь е р. Который час?

М и ш е л ь. Без четверти четыре.

П ь е р. Боже мой! Чего теперь спешить? Все пропало.

М и ш е л ь. Эта конференция в Лиссабоне посвящена Стендалю?

Мишель сигналит, чтобы обогнать идущую впереди машину.

П ь е р. Нет. Бальзаку.

М и ш е л ь. Здесь скорость ограничена. Шестьдесят километров. Тем хуже для нас. Так и есть! Полиция. Если остановит, самолет улетит без вас.

Впереди виден аэропорт Орли.

М и ш е л ь. Берите чемодан. Я тут распутаюсь с полицейским.

Машина останавливается. Пьер выходит, целует дочку и спешит к аэровокзалу.

П ь е р *(на бегу)*. До свидания, Мишель, спасибо! Пока, Сабина!

Орли. День.

Пьер подбегает к стойке компании ПАНЭР.

П ь е р. Мадемуазель, на Лиссабон я не опоздал?

С л у ж а щ а я к о м п а н и и. На Лиссабон? Думаю, опоздали. *(Говорит в интерфон.)* Алло! Месье Лашне, первый класс до Лиссабона...

Г о л о с и з и н т е р ф о н а. Не знаю. Сейчас посмотрю, не убран ли трап. Одну секунду, пожалуйста.

Камера фиксирует большие электронные часы — на них 15.52. К ручке чемодана Пьера прикреплена этикетка.

Голос из интерфона. Зарегистрируйте багаж месье Лашне, мы пришлем за ним.

Служащая Орли *(потрясенная известностью Пьера)*. Месье Лашне, поспешим, следуйте за мной!

Салон самолета.

Пьер сидит, курит. Загорается табло: «Пристегните ремни. Не курить».

Стюардесса *(в микрофон)*. Просим вас пристегнуть ремни и воздержаться от курения. Спасибо!

Пьер, продолжая курить, пристегивается. С нетерпением смотрит на занавеску, из-за которой только что выходила стюардесса. Наконец появляется Николь, стюардесса. Проверяет, все ли пассажиры на местах. Бросается в глаза светящееся табло: «Не курить». В кадре Пьер, словно увиденный стюардессой: он поднимает на нее глаза. Его рука гасит сигарету. Николь, удивленная взглядом Пьера, поворачивается к нему спиной и садится. Взгляд Пьера прикован к Николь, которая отделена от него несколькими рядами кресел. Она оборачивается, смотрит на Пьера.

Самолет приземляется. Пьер ловит глазами Николь: она переобувается, видны ее ноги.

Пассажиры поднимаются

Николь. Нет, нет, оставайтесь на своих местах.

Самолет останавливается.

Николь *(идет к открытой двери)*. Пожалуйста, теперь можно выходить.

У выхода показывается Пьер.

Николь. Нет, нет, задержитесь, пожалуйста.

Аэропорт Лиссабона.

У трапа самолета группа фотографов и репортеров. Николь делает знак Пьеру, что теперь он может выйти.

Фотограф. Месье Лашне, пожалуйста, один кадр...

Пьер спускается по трапу, сопровождаемый Николь.

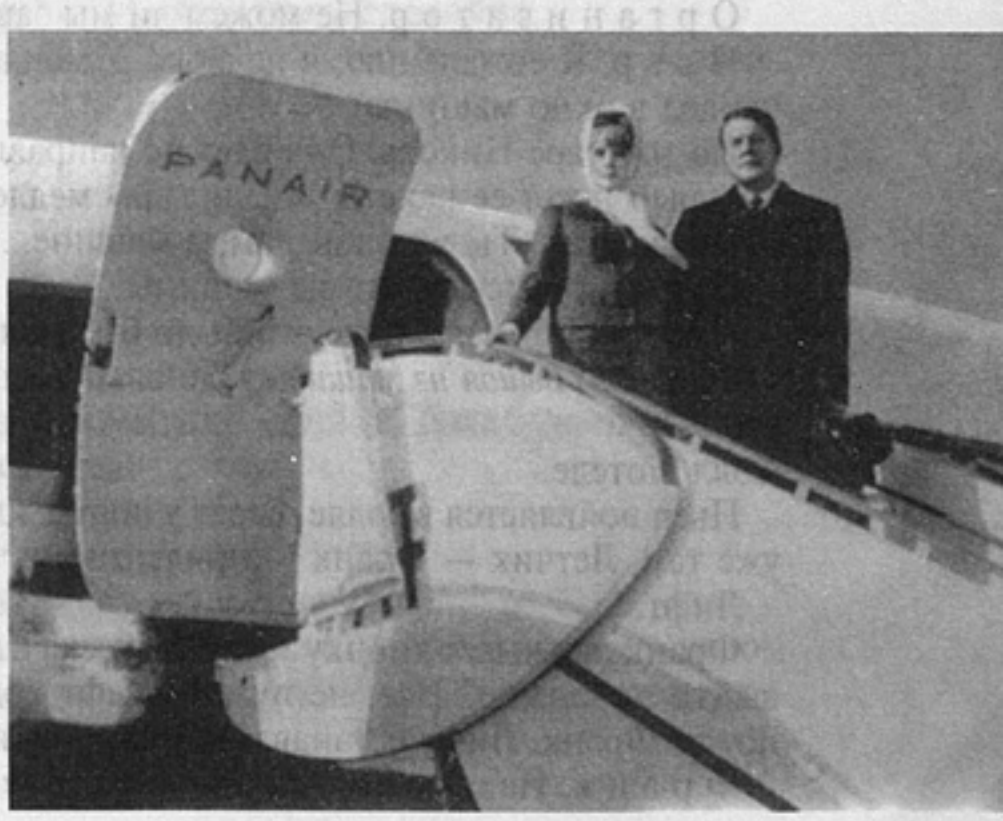
Фотограф. ...вместе со стюардессой!

Пьер поднимается на одну-две ступеньки, чтобы быть рядом с Николь. Фотографии сделаны. Пожав руку Николь, Пьер ступает с трапа на землю. Его встречают официальные лица.

Пьер. Здравствуйте, месье, мадам... месье!

Незнакомцы *(с акцентом)*. Здравствуйте, здравствуйте, мэтр... У вас есть багаж?

Пьер. Нет, только один чемодан.



В салоне автомобиля. По дороге из аэропорта.

В машине двое мужчин из тех, что встречали Пьера, секретарша и шофер-португалец. Банальный диалог вертится вокруг путешествия в самолете... Звучат отдельные реплики: «Вы уже бывали в Лиссабоне?» «Публика соберется, все билеты проданы». *(О предстоящей конференции.)* «Вы будете импровизировать или у вас все написано?»

Улица в Лиссабоне.

Общий план улицы. Фасад роскошного отеля «Тиволи», у которого дежурит грум. Он спешит к «кадиллаку», который останавливается у тротуара.

Номер в отеле.

Коридорный ставит чемодан, показывает Пьеру ванную комнату, открывает шкаф. Благодарит за чаевые и выходит. Пьер замечает красивые цветы на столе, бросает взгляд на визитную карточку, прикрепленную к букету, и кладет ее в карман.

Холл в отеле.

Из лифта выходит Пьер. Сталкивается со стюардессой, что была в самолете; она ждет лифт. Обмен взглядами. Крупные планы: она, он. Через две секунды Пьер поворачивает голову, словно желая убедиться, что это та самая девушка. И... опоздал, дверь лифта закрывается. К Пьеру подходит мужчина, встречавший его в аэропорту. Камера панорамирует, приближает нас к газетному киоску, где на видном месте выставлена фотография Пьера и его книга «Бальзак и деньги».

Небольшой салон, примыкающий к конференц-залу. Поздний вечер.

Заканчивается ужин. Пьера окружают люди, встречавшие его в аэропорту.

Ж е н щ и н а. «Бальзак и деньги» — любопытный сюжет для конференции. Как он пришел вам в голову?

П ь е р. Все очень просто, мадам, я люблю Бальзака и к тому же не презираю деньги... *(Легкий смех, некоторое замешательство.)* Я пошутил, но, по правде говоря, в прошлом году я выпустил книгу под тем же названием.

Ж е н щ и н а. Надеюсь, нас ждет еще «Бальзак и любовь»?

П ь е р. Почему бы и нет?

В комнату входит один из организаторов конференции.

О р г а н и з а т о р. Зал переполнен. Ни одного свободного места... Надо поставить стулья!

П ь е р *(удивленно)*. Еще стулья?

О р г а н и з а т о р. Что делает Ионеско в подобных случаях?

Шум голосов из зала.

П ь е р. Начало мне нравится.

О р г а н и з а т о р. Я думаю, пора идти в зал. Я, как это принято, сначала представлю вас публике, а потом вы войдете.

П ь е р. Я готов.

Г о л о с о р г а н и з а т о р а к о н ф е р е н ц и и. Медам, месье... *(Свистящий звук микрофона.)* Микрофон... работает?.. *(Свист микрофона.)* Доктор литературоведения Пьер Лашне!

Аплодисменты. Пьер подтянулся, машинально поправил галстук и вышел на сцену.

Улица Лиссабона. Ночь.

«Кадиллак» медленно едет в ночи.

Салон автомобиля.

О р г а н и з а т о р. Не можем ли мы завтра вместе позавтракать?

П ь е р. К сожалению, я не могу. У меня в полдень самолет. Пьер повернул голову и что-то увидел в окно машины.

На тротуаре Николь. Она идет по направлению к отелю «Тиволи» в сопровождении летчика, который несет ее пакеты. «Кадиллак» медленно подъезжает и тормозит перед отелем.

Н и к о л ь. Ты видишь, там, в машине... это Пьер Лашне?

Пьер готовится выйти из машины.

П ь е р. Для меня тоже это было бы очень приятно. Я очень рассчитываю скоро увидеть вас в Париже. *(Выйдя из машины.)* До свидания, месье.

Холл в отеле.

Пьер появляется в холле, берет у портье ключ от номера и подходит к лифту. Николь и летчик уже там. Летчик — Франк — придерживает дверь, и Пьер вскакивает в лифт.

Лифт.

Франк нажимает кнопку третьего этажа и вопросительно смотрит на Пьера — не нужно ли ему выйти пораньше? Нет, не нужно. Лифт поднимается. Короткие планы: Пьер, потом Николь, потом Франк. Лифт останавливается. Франк отдает Николь пакеты.

Ф р а н к. На, возьми. А я приехал... *(Он целует Николь в щеку.)* Пока, я тебе позвоню.

Н и к о л ь. Да, да... до завтра.

Дверь лифта закрывается. Николь, забыв о Пьере, нажимает кнопку восьмого этажа.

Пьер этого не заметил, его взгляд устремлен на нее.

Н и к о л ь. О!.. Извините, месье... Я нажала кнопку восьмого... Вам, может быть, не надо так высоко...

П ь е р. Это неважно.

Лифт поднимается. Мелькают номера этажей. Молчание. Николь смотрит прямо перед собой. Пьер некоторое время все еще глядит на нее. Внезапно Николь роняет пакет вместе с ключом от номера. Пьер быстро поднимает то и другое.

Н и к о л ь. О, простите! Мне так неприятно...

Пьер протягивает Николь ключ, на нем цифра 813.

Н и к о л ь. Спасибо, месье.

Лифт останавливается, Пьер открывает дверь. Николь выходит. Пьер провожает ее глазами. Взгляд падает на ее ноги, как это было однажды в самолете. И впечатление как бы повторяется. Пьер замирает в дверях лифта. Общий план коридора. Николь удаляется, останавливается на секунду, оборачивается, идет дальше. Пьер закрывает дверь лифта, нажимает кнопку «3».

Коридор третьего этажа.

Пьер идет по коридору. У каждой двери выставлена обувь: одна или две пары, чтобы можно было сразу определить, кто живет в номере — мужчина, женщина или пара.

Номер Пьера.

Пьер входит, бросает ключ, зажигает свет. Рядом в комнате приготовлена постель. Пьер гасит свет и остается на мгновение в темноте. Лишь луч света проникает из-под двери. Он подходит к двери и, полуоткрыв ее, закрывает снова. Остается в темноте. Слышно лишь его дыхание. Наконец он зажигает свет, снимает пальто и вешает его на вешалку. Видно, что он принял решение. Садится. Снимает трубку.

П ь е р *(прокашлявшись)*. Алло!.. Соедините меня, пожалуйста, с номером 813.

Ждет. Нервничает. На другом конце провода звук снятой трубки.

П ь е р. Алло! Алло!

Н и к о л ь. Алло!

П ь е р *(будто кинулся в воду)*. Алло! Комната 813?

Н и к о л ь. Да.

П ь е р. Гм... хорошо... Мадемуазель, только что я был с вами в лифте... Вы... э... да, я хотел бы извиниться перед вами.

Н и к о л ь. Вы? Извиниться? Но за что?

П ь е р. Ну как же! Вспомните, вы вышли на восьмом...

Н и к о л ь. Естественно, на восьмом.

П ь е р. Да, на восьмом, а я живу на третьем, но так как я ехал с вами до восьмого... я должен был проводить вас до вашей двери, чтобы помочь вам донести все ваши пакеты.

Н и к о л ь. Вовсе нет, я даже и не подумала об этом. Можете спать спокойно.

П ь е р. Так вот, я вас прошу меня извинить... наконец, мне показалось... послушайте, может, мы бы выпили по бокалу вина здесь, в баре?

Н и к о л ь. В баре, сейчас?

П ь е р. Да, сейчас.

Н и к о л ь. Но вы посмотрели на часы?

Пьер смотрит на часы.

П ь е р. А-а! Уже четверть второго.

Н и к о л ь. Бар в это время закрыт.

П ь е р. А-а, послушайте, а если бы я вас попросил выпить со мной по бокалу вина завтра?

Н и к о л ь. Завтра? О нет, знаете, это не имеет смысла, правда.

П ь е р. Очень жаль, мадемуазель, извините.

Н и к о л ь. Спокойной ночи, месье.

П ь е р. Спокойной ночи, мадемуазель... еще раз прошу меня извинить!

Пьер кладет трубку, зажигает лампу у кровати, встает, несколько раз пересекает комнату, потом решительно подходит к зеркальному шкафу, чтобы развязать галстук. Внезапно раздается телефонный звонок. Пьер быстро хватает трубку.

Н и к о л ь. Алло! Месье Лашне?

П ь е р. Да, да...

Н и к о л ь. Вот что я говорю себе... а ведь я не была слишком любезна с вами... а вы меня так любезно приглашали. В конце концов, если вы хотите завтра поднять бокалы — я согласна.

П ь е р *(Радостно.)* Да, да, прекрасно, завтра утром?

Н и к о л ь. Ах, нет, завтра утром я должна пробежаться по магазинам с подругой. Нет, лучше завтра в конце дня. Вы можете? Вам удобно?

П ь е р. Да, да, да. Конечно.

Н и к о л ь. Ладно, завтра в шесть часов в баре отеля, да?

П ь е р. Хорошо, хорошо.

Н и к о л ь. Прекрасно, желаю вам доброй ночи.

П ь е р. Прекрасно! А я вам... до свидания.

Пьер в раздумье кладет трубку. Бродит по номеру, подходя, зажигает все лампочки — праздник: люстру в комнате, у входа, на ночном столике, в ванной ... и одетый бросается на кровать. Все погружается во тьму.

Номер Пьера. Утро.

Лицо Пьера меняется со стуком в дверь. Он открывает глаза, говорит: «Войдите». Входит официант и вносит поднос с завтраком.

П ь е р. Вы можете открыть занавеси.

Пьер снимает телефонную трубку, заказывает рейс на следующий день и объявляет официанту, что оставляет за собой номер еще на один день. Официант уходит. Пьер встает и разворачивает газету, которую ему принесли вместе с завтраком. Видна маленькая заметка о его приезде в Лиссабон и фотография: Пьер спускается по трапу самолета, позади него — Николь. Пьер звонит в Париж, говорит со своей секретаршей, объясняя ей, что переносит свое возвращение на сутки, что ему нужно закончить статью. Просит предупредить мадам Лашне. «Да, конференция прошла... что нового в редакции?»

Пьер устраивается в номере, чтобы поработать: раскладывает бумаги, книги, достает свой будильник и кладет на стол. Через несколько часов Пьер еще полуодет: он работал весь день и теперь тщательно одевается. Выбирает галстук — с «молодежным» рисунком, причесывается. В эту минуту звонит будильник. Он натягивает пиджак... Перед тем как выйти, оглядывает комнату, берет с собой несколько писем и телеграмм, сигареты, зажигалку и покидает комнату.

Холл в отеле.

Пьер выходит из лифта, направляется к портье, отдает несколько писем и телеграмм для отправки. Прячет свой ключ. И вдруг кто-то трогает его за рукав.

О р г а н и з а т о р к о н ф е р е н ц и и. А я-то поверил, что вы улетаете из Лиссабона в полдень.

П ь е р. Все очень просто!.. Я проспал и опоздал на самолет. Пришлось остаться до завтра.

Портье услышал эту ложь, Пьер перехватил его взгляд.

О р г а н и з а т о р. О, как жаль. По крайней мере, выпьем что-нибудь в баре?

Бар.

Пьер и организатор конференции садятся за столик.

О р г а н и з а т о р. Вы читали газету? Я вам пришлю все отзывы и фотографии.

Пьер нервно следит за входом в бар.

Ровно в шесть часов появляется Николь. Пьер краснеет, как школьник, и отворачивается. Николь, прекрасно владеющая собой, видя, что Пьер занят, садится поодаль. Наконец двое мужчин встают и идут к выходу, здесь прощаются, и Пьер, найдя какой-то предлог, возвращается в бар. Подсаживается к Николь, заказывает себе томатный сок, перед Николь уже стоит бокал с вином. Оба смущены, разговор не клеится. «Что вы делали сегодня?» «Вы осматривали город?» и т.п. Пьер вновь извиняется за то, что не проводил Николь до ее номера. В конце концов обмен ничего не значащими репликами заставляет обоих весело рассмеяться. Пьер приглашает Николь пообедать. Минута раздумья, и она соглашается.

В такси.

П ь е р. Теперь, когда мы отправляемся вместе пообедать, может быть, я наконец представлюсь? Пьер Лашне.

Н и к о л ь. Николь Шомет.

Шофер с любопытством разглядывает их в зеркальце.

Крупно: фотография из португальской газеты — Николь и Пьер, стоящие на трапе самолета.

Ресторан.

Николь и Пьер, сидя рядом за столом, обедают.

П ь е р. Вы довольны, что избрали для себя такую профессию? Или жалеете?

Н и к о л ь. О нет, нет... я очень довольна... Только год, как я работаю стюардессой. Мне все говорят, что больше двух лет я не выдержу. Может быть, не знаю. Многие бросают...

П ь е р. Кем они становятся?

Н и к о л ь. Замуж выходят... *(Смеясь.)* Вначале мой отец... О, я обожаю своих родителей! Они замечательные люди. Живут в Бордо. Впрочем, я тоже из Бордо...

Николь поднимает глаза. Пьер смотрит на нее. Появляются два летчика — один из них Франк — и стюардесса-негритянка. Садятся недалеко от Пьера и Николь. Франк заметил их.

Н и к о л ь. Ах, да?.. На чем... на чем я остановилась? Да, сначала мой отец ни за что не хотел, чтобы я занималась таким делом... Он говорил, что это работа для снобов. А теперь он смирился.

Столик, за которым сидит Франк и его друзья.

Ф р а н к. Да, это она.

Н и к о л ь. Вы видите этих людей, которые только что вошли? Это мои приятели. Вон тот, с маленькими белокурыми усиками, это Франк, второй пилот. Из того самолета, на котором вы сюда прилетели.

Франк поднимает газету, показывает фотографию.

Ф р а н к *(обращаясь к Николь)*. Ты видела?

В кадре Николь и Пьер.

Н и к о л ь. Знаете, я должна была с вами познакомиться шесть месяцев назад...

П ь е р. Это как же?

Н и к о л ь. В это время я общалась с одним парнем с телевидения. Он работал с Луизой де Вильморен. Однажды вечером он повел меня к ней обедать, и там ждали вас...

П ь е р. Да? Хотели на меня посмотреть?

Н и к о л ь. А вы позвонили, что задерживаетесь, приедете позже, но потом вообще не пришли.

П ь е р. Да, в самом деле... появилось одно препятствие.

Н и к о л ь. Я должна вам признаться, что не читала многих ваших книг, даже ни одной, должна сказать. *(Смеется.)* Но я читала ваши статьи, интервью... и потом я вас видела несколько раз по телевидению. Вы знаете, вчера вечером, когда вы появились в Орли, я вас сразу узнала.

Изменилось освещение. Ресторан опустел. Столы стоят теперь один на другом, все приготовлено для утренней уборки. И только на заднем плане в глубине зала за единственным накрытым столом все еще сидят Пьер и Николь. Разговаривают в полутьме.

П ь е р. Тогда Бальзак начинает размышлять... и приходит к выводу, что может писать по одному роману в месяц, но — внимание! — это не короткие романы, как сегодня, а большие тома по тридцать глав — по одной главе в день. Он знает, что издатели платят мало, с опозданием, надо ждать гонорара год-полтора. И он решает сам стать издателем, покупает типографию. К несчастью, дела идут плохо, компаньоны пугаются и покидают его. Чтоб попытаться исправить ситуацию, он решает все делать сам. Типографские буквы, шрифты, знаете, они должны быть свинцовые, он будет отливать их сам, а потом станет и собственную бумагу делать. Но ничего из этого не получается! Он теряет все, все... Даже деньги, которые ему приготовила мадам де Берни...

Н и к о л ь. Мадам де Берни — это его любовница?

П ь е р. Конечно. А знаете, как они познакомились? Это было в Туре, мадам де Бальзак мечтала женить своего сына Оноре. Она приглашает мадам де Берни, у которой две дочки на выданье. Оноре, словом, Бальзак тоже там, его представляют двум молодым девушкам... К ним он остается совершенно равнодушен, но безумно влюбляется в мать.

Николь и Пьер покатываются со смеху.

Н и к о л ь. О, это великолепно...

П ь е р. Не правда ли? *(Смотрит на часы.)* Уже так поздно? Я так долго говорил? Мне просто неловко, извините...

Н и к о л ь. Нет, нет, это было так увлекательно, это было...

П ь е р. Если вам это интересно, я приготовлю вам книги. Я не заметил, как пролетел час, это невероятно. Итак, вот, вот она, любезность иностранцев: во Франции, я уверен, хозяин ресторана давно бы выставил нас за дверь. *(Смеется.)* Я все-таки хочу попросить счет. Уверен, что на улице уже утро...

Лиссабон. Рассвет.

Из ресторана выходят Пьер и Николь. С удивлением взирают на рождающийся день, на едва пробуждающийся город.

Отель. Коридор восьмого этажа.

Из лифта медленно выходят Пьер и Николь. Тихо идут по коридору. Двери... двери. Номер 813. Николь бросает взгляд на Пьера. Он протягивает ей ключ, но замок не сдается: Пьер перепутал ключи. Меняются. Николь, открыв дверь в свой номер, хочет попрощаться с Пьером, но он обнимает ее, и они вместе входят в комнату.

Номер Николь.

В полутьме перед дверью Пьер и Николь напоминают фигуры из театра теней. На выключателе — крупно — палец Николь. Свет зажигается. На выключателе — палец Пьера. Свет гаснет. Темнота. Пьер гладит лицо Николь, прижимает ее к себе.

Самолет. Кабина пилота.

Самолет в небе. Сквозь ветровое стекло можно разглядеть Франка, он сидит за штурвалом. Николь достает ручку из кармана его куртки. Стоя, пишет несколько слов на спичечном коробке.

Самолет. Салон.

Центральный проход между креслами для пассажиров. На заднем плане раздвигается занавеска, чтобы пропустить Николь: она входит с подносом, на котором конфеты.

П а с с а ж и р к а. Мадемуазель, кофе, пожалуйста.

Н и к о л ь. Сию минуту, мадам.

Николь идет по проходу, наклоняясь к каждому пассажиру. В это время Пьер исправляет опечатки в своей рукописи. Николь наклоняется к Пьеру, он украдкой гладит ее руку. Николь незаметно кладет спичечный коробок перед Пьером. Глядя на нее и ровно ничего не понимая, Пьер возвращает ей коробок, взяв конфету. Николь возвращает спички на то же место, удивленный Пьер прячет их в карман.

Самолет касается посадочной полосы, катится по ней, затем останавливается, к выходу подкатывает трап. Николь стоит у выхода и с улыбкой провожает покидающих самолет пассажиров. Последним идет Пьер. Молча глядят они друг на друга.

П ь е р. До свидания, мадемуазель.

Н и к о л ь. До свидания, месье.

Пьер выходит. Николь наблюдает, как он спускается по трапу. К ней подходит Франк.

Аэропорт Орли.

Пьер проходит по большому застекленному коридору к таможне. Внезапно он замечает по другую сторону стекла жену, которая его встречает. Она делает ему какие-то знаки, Пьер посылает ей воздушный поцелуй. Встретившись, Пьер и Франка обнимаются. Пьер целует жену в губы.

Выйдя из здания аэропорта, они направляются к своей машине. Франка садится за руль, Пьер рядом с ней.

Ф р а н к а. Ты доволен, что видишь меня?

П ь е р. Да, но я не ждал тебя здесь, потому что...

Ф р а н к а. Но ты знаешь, я могу быть очень находчивой, когда хочу... Я позвонила твоей секретарше... *(секунда, и она трогается с места)*, потом в твой отель в Лиссабоне... Узнала, какой у тебя рейс. Потом я позвонила в Орли, и вот я здесь.

На общем плане автомобиль медленно выезжает со стоянки. Пьер увидел Николь на тротуаре и проводил ее тревожным взглядом. Франка продолжает говорить.

Ф р а н к а. Послушай, Мишель и Одиль проведут этот вечер у нас. Ты знаешь, они собираются съездить в Японию... *(Пауза.)* Я никогда не понимала, как выключить печку в этой машине.

Квартира Лашне. Вечер.

На общем плане Пьер, Франка, Одиль и Мишель смотрят телевизор.

П ь е р. Я думаю, можно выключить... нет?

Общее молчание — все согласны. Пьер выключает телевизор, где мелькнули несколько кадров футбольного матча.

М и ш е л ь. Ах да, Пьер, я забыл вам рассказать: на другой день после того, как я проводил вас в Орли, мой автомобиль попал в аварию на улице Сен-Дени.

О д и л ь. Но что же ты делал на улице Сен-Дени?

Пьер сидит с отсутствующим взглядом, у него в руке коробок спичек. Крупный план: Пьер вынимает спичку, чиркает ею и протягивает Мишелю, чтобы зажечь сигарету. Мишель закуривает и поворачивается к Пьеру, который, прежде чем положить спички в карман, бросает на коробок рассеянный взгляд и читает: «Николь — 59-04».

М и ш е л ь. Улица Сен-Дени! Как это ни удивительно, я собирался в японский киоск.

О д и л ь. Чтобы купить эстампы, держу пари!

М и ш е л ь. Пьер, хочу вас спросить: в каком отеле вы останавливались в Токио?

П ь е р *(задумчиво опуская спички в карман)*. В «Такамава». Это было неплохо.

О д и л ь. Что там за шум?

Ф р а н к а *(вставая)*. Это Сабина, она не спит!

П ь е р. Подожди, дорогая, я схожу к ней.

Пьер выходит из комнаты. Осторожно открывает дверь в комнату дочки.

Примостившись на стуле, маленькая Сабина роется в книжном шкафу.

П ь е р. Что я вижу?

С а б и н а. Папа, я искала книгу Каролины.

Пьер подводит Сабину к кровати. Девочка ложится в постель. Пьер садится на край кровати.

П ь е р. Пора спать... уже поздно. Спи...

С а б и н а. Но ты знаешь, я уже спала...

П ь е р *(заправляет ее одеяло)*. Но мало. Вот теперь ты заснешь.

Пьер целует Сабину в щеку.

С а б и н а. И другую!

Пьер целует ее в другую щеку. А Сабина все требует повторения.

С а б и н а. И эту! И эту!!...

П ь е р *(смеясь)*. Ну ладно, хватит!

Коридор.

Пьер у двери комнаты Сабины.

П ь е р. Я закрою дверь.

С а б и н а. Только не совсем. *(Пьер оставляет щелку.)* Еще немножко.

Пьер на секунду застывает у двери, прислушивается к тому, что происходит в гостиной, и отправляется к себе в кабинет.

Кабинет Пьера.

Пьер осторожно закрывает за собой дверь, садится к своему бюро и вынимает из кармана спичечный коробок. Крупно: телефон и спички рядом. Пьер набирает номер. Ждет. Разговор не состоялся. Вынимает свою записную книжку, что-то записывает и рвет коробок.

Ф р а н к а *(входя)*. Пьер!

Он поспешно встает и идет к двери.

Ф р а н к а. Послушай, Пьер, ты переходишь все границы! Мишель и Одиль уходят.

Пьер и Франка спешат к друзьям. Мишель и Одиль уже в пальто.

П ь е р. Итак, мы больше не увидимся, вы уезжаете в Токио?

Ф р а н к а. Ну нет, увидимся, они не уедут раньше, чем через месяц. *(К Одиль.)* Скажи, мы пойдем завтра в клинику навестить Сюзанну?

О д и л ь. Я за тобой заеду... или ты зайдешь за мной?
Ф р а н к а. Не знаю, утром созвонимся.
Одиль и Мишель входят в лифт.
Ф р а н к а. Пока!
Пьер закрывает дверь. Франка гасит свет, и, все время разговаривая, они идут в свою спальню.
Ф р а н к а. Они тебе не очень надоели?
П ь е р. Нисколько, они милые.
Спальня.
Пьер снимает пиджак. Франка в ванной комнате в пижаме.
За разговором она подходит к нему, причесываясь.

Ф р а н к а. Да, что же это я? Забыла тебе сказать: звонил Канаян; он так сердится.

П ь е р. Ах, опять! Это с ним часто бывает. *(Развязывая галстук.)* А что случилось?

Ф р а н к а. Он сказал мне, что не хочет больше работать в журнале, потому что в последнем номере его статью опубликовали в самом конце и сильно сократили. Он прибавил: «Я знаю, что это идиотизм и что, по правде говоря, все это никакого значения не имеет, но я обидчивый, потому что родом из слаборазвитой страны. У меня комплекс неполноценности, и со мной надо обращаться бережно». *(Смеясь, приближается к нему.)* И у меня возникло большое желание сказать ему в шутку: «Но, дорогой мой, у вас не комплекс неполноценности, вы действительно не совсем полноценны».

Оба смеются. Пьер прижимает к себе жену, целует.

П ь е р. Ну, тогда мы бы его больше не увидели. И к тому же это было бы несправедливо, потому что Канаян очень смелый тип. Надо только суметь его понять.

Медная дощечка, прикрепленная к входной двери старого здания:

«ЧЕРНОВИК»
Редактор Пьер Лашне
5-й этаж налево

Окна пятого этажа.

Редакция журнала.

Кабинет Пьера, не очень большой, загроможден книгами. Всюду лежат журналы, папки, бумаги. В смежной маленькой комнате Доминик, секретарша Пьера, стучит на машинке. Ее можно разглядеть в зеркале, которое висит у двери.

Пьер сидит за своим письменным столом. Рассеянно играет очками. Смотрит в зеркало.

П ь е р. Доминик, вы набирали этот номер?

Зеркало, в котором отражается Доминик.

Д о м и н и к. Да, много раз, но было занято. Срочное письмо — вы говорили... хотите продиктовать его сейчас?

Доминик входит в комнату, садится рядом с Пьером, готовится писать в своем блокноте.

П ь е р. Это Канаяну. Семнадцать, улица... как там?.. «Мой дорогой Канаян, я узнал о вашем желании прекратить сотрудничество с нашим журналом. Речь, конечно, о каком-то недоразумении... *(Чувствуется, что Пьер думает о другом.)* Ладно, я потом все улажу. Я приглашу его позавтракать.

Д о м и н и к. А другие письма?

П ь е р. Нет, не надо.

Д о м и н и к. Какие-нибудь звонки?

П ь е р. Нет, спасибо.

Д о м и н и к. А встреча в половине двенадцатого?

П ь е р. Да, я не забыл.

Доминик уходит. Пьер в задумчивости вертит в руках очки. Вынимает из кармана записную книжку с кусочком спичечного коробка. Кладет ее в карман и набирает номер. В зеркале отражается Доминик, стучащая на машинке.

Пьер не дозвонился.

П ь е р. Я выйду ненадолго.

Д о м и н и к. А ваша встреча?

П ь е р. Я скоро вернусь.

Дом, где живет Николь.

Пьер выходит из такси и, проверив номер дома, входит в ворота. Через стеклянную дверь мы видим, как он ищет в списке жильцов фамилию Николь.

Улица. Дом снаружи. Пьер смотрит на окно Николь, потом замечает неподалеку цветочный базар. Через секунду возвращается к дому Николь с букетом цветов.

Поднимается по лестнице. Стучит в дверь. Ответа нет. Кладет цветы у порога и начинает спускаться по лестнице. Слышит женские шаги. Склонившись над перилами, видит Николь, вошедшую в подъезд, и спешит ей навстречу. Николь, удивленная и обрадованная, приглашает Пьера войти в квартиру.

Квартира Николь.

Пьер с интересом оглядывается по сторонам. Идет за Николь на кухню. Рассказывает, как пытался позвонить ей вчера вечером, но...

Н и к о л ь. В котором часу?

П ь е р. Было занято.

Н и к о л ь. Я звонила родителям.

П ь е р. Еще я звонил сегодня утром... А почему вы сами мне ни разу не позвонили?

Н и к о л ь. Да вот потеряла вашу визитную карточку.

Чтобы быть уверенным, что она больше не потеряет его телефон, Пьер запишет его повсюду, разложит бумажки в разных углах квартиры, пока Николь ставит цветы в вазу.

П ь е р. Может, это уже не очень модно — дарить цветы... Наверное, вы сочли это глупостью... Если хотите их выбросить, я не обижусь.

Н и к о л ь. Ни в коем случае, мне это очень приятно. Я не привыкла получать цветы.

Николь живет в квартире, принадлежащей одной старой даме, подруге ее матери... Верит — придет день, когда она отсюда уедет, но пока все в порядке. Пьер разглядывает фотографию молодой пары. Николь объясняет, что это ее младший брат Антуан — ему девятнадцать лет — и его невеста Колетт.

Николь ставит на проигрыватель пластинку.

Н и к о л ь. Извините меня за этот гнилой звук, за старый, тухлый проигрыватель.

П ь е р. «Тухлый»... слово, может быть, слишком крепкое!

Н и к о л ь. Это Антуан, мой брат, всегда так крепко выражается. Когда он знакомится с девушкой и его спрашивают, хороша ли она и все такое, он отвечает: «У нее гнилая челюсть на прекрасном теле!»

Пьер приглашает Николь вместе пообедать. Она не может, она идет на гимнастику. Пьер предлагает ее проводить.

Н и к о л ь. Да, конечно.

Пьер звонит в редакцию. Николь гладит его губы.

Редакция журнала.

Звонит телефон. Доминик снимает трубку.

Д о м и н и к. Да, месье Лашне. Вас ждет месье, которому вы назначили встречу.

П ь е р. Скажите ему, что сегодня я не могу... попросите его извинить меня. И пусть он оставит статьи, которые хотел мне показать.

Доминик кладет трубку и выполняет поручение Пьера. Автор очень разочарован.

Улица. День.

Пьер и Николь идут по улице.

Н и к о л ь. Когда вы мне звонили, я была на гимнастике.

П ь е р. В какой день вам лучше звонить?

Н и к о л ь. О! Лучше всего я вам сама буду звонить, ведь заранее никогда не известно, что может произойти. Я очень люблю свою работу, но она создает ужасные неудобства: невозможно завести друзей, общаться. Симпатизируешь каким-то людям, они тебя приглашают один раз, другой, третий... Отказываешься — график полетов не позволяет, — и наконец им надоедает, и больше они уже не зовут.

П ь е р. Надеюсь, обо мне ты такого не скажешь! Что касается меня — все мое время принадлежит тебе. Ты мне веришь? Стоит тебе поднять мизинец, и я буду тут как тут.

Н и к о л ь. Ох, какой ветер!

П ь е р. А гимнастика — это что, обязательно? Или это просто так?

Н и к о л ь. Конечно, нет. В будущем месяце кончается мой подготовительный стаж.

П ь е р. А что такое подготовительный стаж?

Н и к о л ь. Ну, занятия, а потом проверка, которая длится целую неделю. Будут смотреть, как мы оказываем первую помощь. Например, придут в бассейн, где мы должны показать, как помогаем пассажирам забраться в спасательную шлюпку. *(Взглянув на часы.)* О! Мне надо идти! До свидания!..

Пьер целует ей руку.

Магазин.

Пьер выбирает проигрыватель и, чтобы его проверить, ставит пластинку, которую слушал у Николь.

П ь е р *(продавщице)*. Прошу вас отправить его по адресу...

Редакция журнала

Пьер один. Что-то правит. Потом укладывает бумаги в папку и берет со стола экземпляр «Фигаро литэрэр». Листает газету.

Входит Доминик и спрашивает, нужна ли она ему. Звонит телефон. Пьер снимает трубку и тотчас же узнает голос Николь. Отпускает Доминик.

П ь е р *(по телефону)*. Нет, нет, все в порядке... ты мне совершенно не мешаешь.

Н и к о л ь. Мне неловко получать такие подарки... Правда, не надо больше этого делать. Это меня очень смущает. Но, вообще-то, это как раз то, о чем я мечтала. Такое удовольствие! Изумительный проигрыватель.

В трубке все громче и громче звучит музыка.

П ь е р. Алло?

Н и к о л ь. Вы слышите, какой замечательный звук? Старый проигрыватель я отдам брату. Словом, я очень довольна, очень... Ничто не могло бы доставить мне такую радость... Правда, спасибо вам.

П ь е р. Спасибо *тебе*.

Н и к о л ь. Спасибо тебе. Хорошо... Ну, что ж... я собираюсь в Орли. Да, в пять часов.

П ь е р. Я буду думать о тебе.

Н и к о л ь. Я тоже.

П ь е р. Я целую тебя.

Н и к о л ь. Я тоже.

П ь е р. Нежно.

Н и к о л ь. Я тоже.

Пьер кладет трубку, встает, собирает свой портфель, гасит свет и уходит.

Квартира Лашне.

Пьер входит к себе в квартиру, хлопает дверью. Раздевается и спускается в комнату, где ему на шею прыгает Сабина.

С а б и н а. Здравствуй, папа!

П ь е р. Здравствуй, моя куколка! *(Показывая на портфель.)* Угадай, что там?

С а б и н а. Что-нибудь для меня?

Пьер вынимает пластинку. Идет к проигрывателю.

П ь е р. Да, пластинка.

С а б и н а. Там маленькая девочка поет?

П ь е р. О нет... это гораздо красивей... Это «Детская симфония» Гайдна. Музыка, которую играют на разных смешных инструментах, и пение птиц там есть... *(Ставит пластинку.)* Красиво, а?

Ф р а н к а. Здравствуй, Пьер.

П ь е р *(поднимая голову)*. Здравствуй, Франка. Скажи, где вчерашний «Монд»? Я его оставил там.

Франка роется в газетах.

Ф р а н к а. Там он и должен быть.

П ь е р. Но его там нет. Досадно!

Ф р а н к а. Тогда он, вероятно, наверху.

Пьер идет вслед за Франкой. Она роется в маленькой библиотеке.

П ь е р. Там была рецензия на книгу «Загадка Эстергази», которую я купил.

Не найдя газеты, Франка сталкивается с Пьером, который возвращается в свою комнату.

Камера следует за ними, оба отражаются в зеркале. Франка разворачивает «Монд» и протягивает Пьеру.

Ф р а н к а. Держи, вот она, твоя газета!

П ь е р *(нервно)*. Очень жаль. Это позавчерашний номер... *(Швыряет газету.)* Дерьмо! Дерьмо! Дерьмо!..

Ф р а н к а. О!.. Не стоит так нервничать. Завтра я закажу газету даме из киоска, и послезавтра ты будешь ее иметь.

П ь е р. Послезавтра! Послезавтра! Я хотел сегодня!

Ф р а н к а *(выходя из себя)*. Ну хорошо! Иди, ищи свою газету...

Пьер в волнении хватает пальто, шляпу и выходит, хлопнув дверью.

Автомобиль.

Пьер очень торопится. Сквозь ветровое стекло видно, что он подъезжает к Орли. Мелькают строения аэропорта.

Пьер паркуется. Выйдя из машины, поднимает глаза. Перед ним полицейский.

П о л и ц е й с к и й. Дальше нельзя! Стойте!

П ь е р. У меня пропуск.

Пьер медленно возвращается к своей машине. Секунду размышляет...

Аэропорт.

Эскалатор поднимает Пьера на первый этаж. Он направляется к почтовому окну. Берет бланк для телеграммы, пишет: «Николь. С тех пор как я узнал вас, я стал другим человеком, и этот другой человек не может жить без вас. Я вас люблю. Пьер». Тихим голосом перечитывает свою телеграмму.

С т ю а р д е с с а. Николь! Ты прилетела или улетаешь?

Н и к о л ь. Нет, нет, я улетаю... Рейс задерживается на полчаса. А ты?

С т ю а р д е с с а. А я бегу на автобус... проводишь меня?

П ь е р. Николь!

Крупные планы: текст телеграммы Пьера, потом две стюардессы. Николь поворачивается и видит Пьера.

Н и к о л ь. Нет, Катрин, нет... в другой раз. Там один мой знакомый.

Пьер счастлив. Прячет телеграмму в карман и подходит к Николь.

П ь е р *(обнимая Николь)*. Ты еще здесь? Я был уверен, что ты уже улетела. Я поздно приехал... Увидел один самолет, который взлетал. Решил, что это твой.

Н и к о л ь. Ты знаешь, здесь самолеты взлетают каждые пять минут.

Они идут, взявшись за руки. В то время как Николь продолжает говорить, Пьер достает телеграмму из кармана и бросает ее в урну.

Н и к о л ь. Вылет задерживается, потому что пришлось менять колесо. У меня есть еще полчаса.

Звучит голос из громкоговорителя: «Объявляется вылет самолета, рейс 813». Пьера одолевают воспоминания, связанные с этой цифрой: номер 813 в отеле, их первая встреча. В книжном киоске он спрашивает: нет ли у них романа «813» Мориса Леблана? Нет, к сожалению. Пьер покупает книжку «Арсен Люпен, джентльмен-налетчик» и отдает ее Николь. Потом они заходят в кинозал.

Кинозал в Орли.

Пьер и Николь в кинозале. А на экране мелькают кадры из фильма «Париж 1900». Вот пионер парашютизма, который готовится прыгнуть с Эйфелевой башни. За спиной у него парашют, им самим сшитый. Он очень долго размышляет, прежде чем прыгнуть. Похоже, он сейчас откажется, но внезапно бросается в пустоту. Разбивается — парашют не раскрылся. В темноте Пьер комментирует увиденное.

П ь е р. В сущности, этот тип — одна из первых жертв кинематографа. Ведь легко предположить, что если бы его не снимали, он, вероятно, отказался бы прыгать.

Пьер и Николь сидят, взявшись за руки. В какой-то момент Николь смотрит на светящиеся часы и замечает, что ей надо торопиться.

Орли. Ночь.

Николь не хочет, чтобы Пьер ее провожал, ей ведь придется бегом бежать к самолету. Прощаются, но Пьер сначала бежит за Николь... она забыла взять книжку. Снова расстаются. Пьер смотрит ей вслед. Видит, как она присоединяется к Франку, пилоту. Пьер направляется к выходу. Ночь.

Спальня в квартире Лашне.

Франка в кровати, читает.

П ь е р. Привет!

Она не отвечает, и он проходит в ванную комнату, чтобы раздеться. Франка гасит лампу у изголовья и вытягивается в постели, притворяясь спящей. Через минуту Пьер возвращается в спальню и ложится спиной к Франке. Франка придвигается к нему.

Ф р а н к а. Ты спишь? Спишь? Злюка!

Он поворачивается к ней.

П ь е р. Послушай, насчет газеты... извини меня. Я был не прав, что так разнервничался. Это вполне могло подождать.

Ф р а н к а. Тем более что я нашла ее через десять минут после твоего ухода.

Пьер целует жену. Музыка.

Там же, в спальне, спустя несколько минут. Франка тихо плачет.

П ь е р. Что случилось? Ты плачешь?

Ф р а н к а. Ты даже не поговорил со мной. В последнее время ты пугаешь меня...

Пьер извиняется. Франка тоже. Все хорошо. Она спрашивает, ужинал ли он.

П ь е р. Ужинал.

Ф р а н к а. Я бы с удовольствием съела каких-нибудь фруктов. Пошли, а?

Оба встают. Пьер идет в ванную комнату за халатами, один надевает Франка, другой — он сам. Она более нежна, чем он, но он — весь внимание и предупредительность.

Пьер и Франка на кухне. Пьер ест йогурт, Франка — фрукты.

Мир и покой.

Ф р а н к а. А что, если нам уехать на несколько дней в деревню? Ты знаешь, я подсчитала... по меньшей мере четыре года, как мы не были с тобой вдвоем. Я оставлю Сабину у Одиль. Она согласна. Неплохая идея, а?

П ь е р *(мечтательно)*. Несколько дней в деревне? Да, может быть... Посмотрим.

Улицы Парижа. День.

Машина Пьера останавливается на улице де Берри перед рестораном «Валь д'Изер». Пьер входит в ресторан.

Ресторан.

Пьер протягивает свое пальто гардеробщице.

П ь е р. Здравствуйте, мадам.

Г а р д е р о б щ и ц а. Здравствуйте, месье Лашне. Как поживает мадам Лашне?

П ь е р. Хорошо, спасибо.

Пьер входит в зал, его приветствует бармен, он отвечает и направляется к своему столику — в глубине зала, в углу.

Орли.

Приземляется самолет, катит по посадочной полосе и разворачивается. Наплывом — изображение Николь и Пьера, напоминающее китайские тени. Разговаривая, они пересекают чуть заснеженную аллею и подходят к машине Пьера.

Н и к о л ь. Ты приезжал вчера меня встречать?

П ь е р. Да, я приехал, но узнал, что самолет задержался во Франкфурте на сутки. Впрочем, причины я не узнал.

Н и к о л ь. Мне так неловко, прости. Это из-за снега, во Франкфурте его в шесть раз больше, чем здесь. Слушай, в следующий раз можно сделать по-другому. Если что-то меняется в расписании, я посылаю тебе телеграмму... Хочешь, а?

П ь е р. Да. Или лучше ты позвони мне в редакцию.

Н и к о л ь. Да, я подумала об этом, но не решилась, из-за твоей секретарши.

П ь е р. Да нет, это не важно.

Н и к о л ь. Я не думала, что ты будешь меня сегодня встречать.

П ь е р. Но тебе это приятно?

Н и к о л ь. О да! Знаешь, мне иногда бывает так грустно.

Они садятся в машину. Николь протягивает Пьеру авторучку.

Н и к о л ь. Держи, я тебе кое-что привезла. Конечно, это почти ничего... но когда я ее увидела, я тут же подумала о тебе... Ты сможешь ею писать во время твоих конференций.

П ь е р. Спасибо. Мне нравится, очень. *(Целует ее.)* Если хочешь, сегодня я могу ночевать у тебя. Сегодня ночью меня никто не ждет.

Николь будто съежилась рядом с ним.

Н и к о л ь. Послушай, мне надоело говорить тебе «нет». Но пойми, я боюсь. Во-первых, консьержка. И главное, хозяйка... эта старая дама, подруга моих родителей. У меня никто никогда не ночевал. Это невозможно. Ты меня хочешь? *(Пауза.)* Я тоже очень хотела бы, ты знаешь...

П ь е р. Я все понимаю. Но если ты не против, может, пойдем куда-нибудь в другое место... где можно остаться вместе на всю ночь.

Н и к о л ь. Да, так и сделаем. Но сначала мне надо привести себя в порядок.

П ь е р. Хорошо, а потом пойдем в ресторан.

Н и к о л ь. О! Тогда пошли в ресторан, где можно потанцевать.

П ь е р *(протягивая ей газету)*. Ну что ж, выбирай. Но ты знаешь, что я не умею танцевать. И никогда у меня не было желания научиться.

Ресторан. Ночь.

Пьер и Николь вдвоем за столиком. Горят свечи. Музыка. Рядом танцуют несколько пар.

Н и к о л ь. Даже когда ты был... словом, я хочу сказать, до того, как женился?..

П ь е р. Да, даже когда был молод, даже до того, как женился. И, наверное, поэтому я с трудом смог найти женщину.

Н и к о л ь *(смеясь)*. Дурачок.

П ь е р. Давай-давай, иди потанцуй. Честное слово, меня это совсем не огорчит.

Н и к о л ь. Ну, а ты что будешь делать?

П ь е р. Что я буду делать? Я буду смотреть на тебя. Это доставит мне удовольствие.

Николь встает и идет на площадку, где танцуют. Начинает танцевать одна. Пьер смотрит на

нее, улыбаясь. Потом вынимает из кармана газету. Крупным планом — реклама: «Шикарные комнаты. Отель «Парижанка». Есть гараж».

Улица вблизи Елисейских полей. Ночь.

Машина Пьера катит в ночь, проходит перед Триумфальной аркой и спускается по авеню Фош, сворачивает в переулок и останавливается. Пьер и Николь выходят из машины, входят в подъезд шикарного дома.

Холл в отеле.

Николь держится немного в стороне. Пьер подходит к ночному портье, сидящему за столиком.

П ь е р. Будьте любезны, мне нужен номер.

П о р т ь е. Вы заказывали? *(Отрицательный жест Пьера.)* Очень жаль, месье, но у нас все занято.

Незаметно входит пара. Портье встает, протягивает ключ. Пара исчезла.

П о р т ь е. Если вы хотите подождать четверть часа, пятнадцатый номер будет освобожден.

П ь е р. Четверть часа!

Смущенный, подходит к Николь.

Н и к о л ь *(шепотом)*. Послушай, Пьер, уедем. Я тебя умоляю, не надо здесь оставаться.

П ь е р. Да, ты права.

Уходят.

Улица. Ночь.

Пьер и Николь выходят из отеля и садятся в машину. Мы видим их сквозь лобовое стекло.

Н и к о л ь. Пьер, ты меня хочешь?.. Ты рассердился?

П ь е р. Вовсе нет. Я не думал, что так получится, нам нужно что-нибудь другое, какое-нибудь свое место, да? Ну ладно, я отвезу тебя.

Машина трогается с места. Заманчиво проносится за окном ночной Париж. И машина, наконец, останавливается перед домом Николь. Прощание, поцелуй.

Н и к о л ь *(обнимая Пьера)*. Поцелуй меня еще раз.

Они целуются, и Николь выключает мотор.

Н и к о л ь. Шумит. Нас заметили... Если хочешь, можно подняться. Пойдем.

Выходят из машины и направляются к дому.

На лице Николь — выражение тревоги.

П ь е р. Николь, я тебя очень хорошо понимаю. Привести к себе кого-то — это неблагоразумно. Сделаем по-другому. Когда ты снова появишься?

Н и к о л ь. Я послезавтра улетаю, возвращаюсь в понедельник.

П ь е р *(глядя в свою записную книжку)*. Слушай, у меня на будущей неделе конференция в Реймсе. Ты поедешь со мной, а я задержусь еще на пару дней, и мы проведем их вместе. В деревне, где захочешь. Это будет великолепно! В Париже нам плохо.

Н и к о л ь *(целуя его)*. Да, ты прав. До свидания... Думай обо мне.

Пьер идет к машине.

Н и к о л ь. Пьер... где ты будешь спать эту ночь?

Он поворачивается к ней.

П ь е р. У себя... Скажу жене, что решил вернуться раньше.

Н и к о л ь. Нет, я не хочу... *(Увлекает его за собой.)* Идем... идем...

Пьер и Николь у входа в дом. Прежде чем позвонить, Николь делает знак Пьеру: «ш-ш-ш». Возникает картина следующего дня: Пьер в своем кабинете просматривает рукописи.

Шоссе. День.

Около дорожного щита, указывающего направление на Реймс, уличный рабочий клеит афишу, объявляющую о конференции, которую проводит Пьер Лашне; она посвящена творчеству Андре Жида.

Крупный план Николь, сидящей в машине. Пьер за рулем. Она зажигает для него сигарету, делает одну-две затяжки и отдает Пьеру. Пьер бросает взгляд на Николь.

Н и к о л ь. Почему ты так на меня смотришь?

Ноги Николь, плотно обтянутые джинсами.

П ь е р. Я не знал, что ты носишь джинсы.

Н и к о л ь. Тебе не нравится?

П ь е р. Нет, но... просто я больше люблю тебя в платье. Ты взяла какое-нибудь?

Н и к о л ь. Да, конечно!

П ь е р. Ну и хорошо! Очень хорошо.

В кадре оба видны со спины, на фоне стелющейся под колеса машины дороги.

П ь е р. Надо будет остановиться — заправиться.

Сворачивает к колонке. Выходит из машины, к нему подбегает механик.

П ь е р. Полный бак.

Стоя спиной к машине, Пьер наблюдает, как мимо, по шоссе, проносятся автомобили. Он не замечает, как Николь роется в своем чемодане, внимательно следя за Пьером.

Бензин залит. Пьер все еще смотрит на дорогу. Шум проходящих грузовиков. Николь бесшумно открывает дверь и выскальзывает из машины. Пьер вынимает кошелек.

М е х а н и к. Пятьдесят франков!

П ь е р. Пожалуйста.

В этот момент Пьер замечает отсутствие Николь. Смотрит направо, налево, в его глазах сначала недоумение, затем — испуг. Он нервничает. Наконец из-за густой поросли деревьев выходит Николь. Она в юбке. Бежит к машине, забирается на сиденье. Пьер улыбается. Машина трогается с места.

Машина едет через лес. Николь видит, что свитер совсем не подходит к юбке, которую она надела. Надо поменять его на блузку, срочно! Николь поворачивается спиной к дороге и, встав на колени, роется в чемодане, что лежит на заднем сиденье. Найдя блузку, снимает свитер. Остается в одном лифчике. Пьер восхищенно свистит. Николь не реагирует.

П ь е р. О! Мадемуазель не желает, чтоб на нее глядели! Так это же очень просто: я закрываю глаза.

Он закрывает глаза.

Дорога. На общем плане машина Пьера.

Н и к о л ь *(испуганно)*. Ты с ума сошел! Опомнись... *(Кричит.)* Осторожно!

Николь с трудом влезает в рукава блузки, в то время как Пьер, повернув голову, видит прямо перед собой грузовик, который несется на них.

Быстрый взгляд в кабину грузовика: крупный план — глаза шофера; он не может отвести взгляд от стриптиза Николь. Вихляя, грузовик разъезжается с автомобилем Пьера. Удаляется. Пьер смеется, глядя в зеркало.

Машина подъезжает к перекрестку, где на щите висит афиша.

Н и к о л ь. О, смотри, твоя фотография. Смотри, там вон афиша...

Пьер кажется озабоченным.

Н и к о л ь. Я не очень хорошо поняла, что ты должен делать в Реймсе. У тебя там что, конференция?

П ь е р. Нет, не совсем. Я должен представить фильм, который снял Марк Аллегре... перед смертью Андре Жида[1]. Естественно, я бы отказался, но... я подумал, что это поможет мне провести два дня с тобой.

Н и к о л ь. Спасибо.

П ь е р. Ну-ка, возьми «Справочник Мишлена» и посмотри, какие отели в Реймсе.

Н и к о л ь *(перелистывая справочник)*. Та-ак, посмотрим. Есть «Гранд-отель», это самый лучший.

П ь е р. Да, но там меня будут ждать организаторы. А еще?

Н и к о л ь. Еще «Золотой лев».

П ь е р. Но там тоже наверняка найдутся знакомые — из тех, что не попали в «Гранд-отель».

Сквозь лобовое стекло видно, что машина уже в окрестностях Реймса.

Н и к о л ь. Отель «Мишле», но там нет ресторана.

П ь е р. Наплевать. Поедим в другом месте. Какой адрес?

Н и к о л ь. Отель «Мишле»... площадь Мишле, Реймс.

---

[1] Режиссер Марк Аллегре, который снял этот фильм в 1951 году, — племянник Андре Жида.

Отель.

Пьер входит один и обращается к портье.

П ь е р. У вас есть номер на двоих?

П о р т ь е. Вы зарезервировали? *(На отрицательный знак Пьера он с трудом встает.)* Ладно, есть двенадцатый с большой кроватью. Желаете посмотреть?

П ь е р. Ванная комната есть? *(Портье утвердительно кивает.)* Ладно, очень хорошо.

У входа в отель швейцар, Николь, Пьер с маленьким чемоданом. Входят.

Николь на секунду останавливается у афиши, проводит рукой по фотографии Пьера, и оба поднимаются в номер.

Номер в отеле.

П ь е р. Она мила, эта маленькая комната... и потом «Мишле» — симпатичное название.

Н и к о л ь *(снимая чулки)*. Прекрасно! Я распакую вещи и приму ванну. Ах, черт, чулки порвались, а других у меня с собой нет.

Пьер берет пальто и, явно нервничая, обращается к Николь:

П ь е р. Послушай, Николь, мне нужно тебя оставить... я должен разыскать организаторов вечера, чтобы сказать им, что я приехал. Иначе они повсюду будут меня искать. Они в «Гранд-отеле». Я схожу туда и сейчас же вернусь.

Н и к о л ь. Будь добр, купи мне пару чулок... светлых. И постарайся достать для меня пригласительный билет — на твое выступление.

В машине.

Руки Пьера на руле. Машина трогается с места.

Г о л о с Н и к о л ь. Не забудь купить мне пару чулок! Светлых!

Машина паркуется у роскошного отеля. Пьер бегом мчится к подъезду.

Холл отеля.

В огромном холле Пьер бросается к конторке. Перед ним портье.

П о р т ь е. Здравствуйте, месье, я схожу за вашим багажом.

П ь е р. Не надо, у меня нет багажа.

А д м и н и с т р а т о р. Здравствуйте, месье Лашне. Я провожу вас в ваш номер.

П ь е р. Нет, номер мне не нужен. Я сегодня же возвращаюсь в Париж.

Появляется приятель Пьера Клемент.

К л е м е н т. Привет, старина, как дела?

П ь е р. Неплохо, а ты как?

К л е м е н т. Ты только что прибыл и, естественно, хочешь подняться в свой номер?

П ь е р. Нет, нет, не стоит.

К л е м е н т. Ты знаешь, старина, когда я написал тебе письмо с просьбой приехать, я был уверен, что ты откажешься. Но так как здесь все знают, что мы старые приятели, я все-таки решил попробовать. Ты хочешь заказать билет для своей жены? Она с тобой?

П ь е р. Нет, она осталась в Париже.

Клемент увлекает Пьера в салон.

Салон.

Группа из десяти человек стоит в ожидании Пьера. Здесь самые видные люди города, мужчины в смокингах и дамы в вечерних туалетах.

К л е м е н т. Сейчас я тебе всех представлю. *(Приближается каноник.)* Господин каноник, президент Благотворительного общества. Пьер Лашне.

П ь е р. Рад вас видеть, господин каноник.

К л е м е н т. Месье Бертран, директор кинотеатра, где ты проведешь сегодняшний вечер.

Каждый, кто пришел приветствовать Пьера, отдельно запечатлевается в кадре.

К л е м е н т. Мадам Лелуа, занимается ассоциацией...

М а д а м Л е л у а. Культурные обмены.

К л е м е н т. Да, и наконец, месье Бонтан, который руководит домом культуры и... мадам Бонтан, его супруга. Мадам... э-э...

Д а м а *(представляясь)*. Мадам Перро.

Пьер отходит к двери и делает знак Клементу.

П ь е р. Послушай, я не знал, что вы устраиваете обед.

К л е м е н т. А-а-а! Ты думал, они оставят тебя в покое? Ты знаешь, в провинции, когда появляется знаменитость, ее выжимают, как лимон.

П ь е р. Мне совершенно необходимо пойти на стоянку, чтоб проверить свой автомобиль.

К л е м е н т. Сколько времени тебе надо для этого?

П ь е р. Ну, минут пять.

К л е м е н т. Ладно, я отвлеку их закусками. Поторопись.

Вид отеля снаружи.

Пьер выходит из отеля и бежит к машине.

Г о л о с Н и к о л ь. Пьер, не забудь... пару чулок... светлых.

Автомобиль с предельной скоростью мчится по улицам Реймса.

В глаза бросается неоновая вывеска: магазин... Пьер тормозит, выбегает из машины, но молодая продавщица начинает опускать решетку. Пьер торопится к ней.

П р о д а в щ и ц а. Мне очень жаль, но мы уже закрылись.

П ь е р. Мне очень нужно. Пару чулок, пожалуйста.

Номер в отеле.

Пьер открывает дверь и спешит к Николь, которая выходит из ванной, завернувшись в махровую простыню.

П ь е р. Держи, Николь, вот чулки. Я взял две пары. Ты знаешь, здесь все гораздо сложней, чем я думал... Они организовали обед. Мне непременно надо быть там.

Н и к о л ь. Ничего, я пойду в ресторанчик, тут рядом. Ты меня проводишь?

П ь е р. Это невозможно. Я должен ехать немедленно: меня ждут, чтобы садиться за стол.

Н и к о л ь. Жаль...

П ь е р. До скорого.

Выбегает. Николь, завернутая в простыню, бежит за ним.

Н и к о л ь. Ты забыл оставить мне билет!

П ь е р. Мне не удалось его получить. Ты сама, прямо в кассе...

Н и к о л ь. Но я даже не знаю, где все это будет происходить...

П ь е р *(нервно)*. Извини меня, мой маленький... Это в кинотеатре... в «Капитоле», я думаю! *(Продолжает спускаться по лестнице.)*

Н и к о л ь *(кричит)*. Да я даже не знаю, где это!

П ь е р. Я тоже... Спросишь у кого-нибудь в отеле. Извини, а?

Николь возвращается в номер.

Н и к о л ь. Я начинаю спрашивать себя: для чего я здесь?

Улица Реймса.

Автомобиль Пьера останавливается у «Гранд-отеля». Пьер бегом устремляется к подъезду, где, по-видимому, ждет его Клемент.

К л е м е н т. Как, ты не оставил свою машину в гараже?

П ь е р. Нет... они не захотели ее ставить.

К л е м е н т. Ну, ладно!.. Меня там не было...

Входят в отель.

К л е м е н т. Старина, никаких церемоний, ты садишься на самое почетное место.

Во время обеда слышен неумолкаемый разговор, который вертится вокруг Пьера. Перемена блюд, суета официантов.

М а д а м Л е л у а. А что, месье Лашне, вы женаты?

П ь е р. Да, мадам.

М а д а м П е р р о. Вы не привезли с собой вашу жену?

П ь е р. Нет, я должен вернуться сегодня вечером.

К л е м е н т. Для тех, кто не любит устрицы, есть суп. Рекомендую. Следуйте моему примеру.

М а д а м Л е л у а. Месье Лашне уже бывал в Реймсе?

М а д а м Б о н т а н. У вас есть дети?

К л е м е н т. Интервью по всем правилам!

П ь е р. Нет, подождите, я отвечу всем по порядку. Да, ребенок у меня есть. Нет, мне стыдно признаться, но я никогда не был в Реймсе.

К а н о н и к. Как, вы никогда здесь не были и останетесь всего на один вечер? А улыбка ангела на Реймском соборе? Как с ней?

П ь е р. Что поделаешь, я приехал только ради Андре Жида, так что собираюсь в кино и сразу обратно домой.

К а н о н и к. В последний раз я видел «Шарло-часовщика». Мне очень понравилось, особенно когда он мастерил будильник при помощи консервного ножа.

М а д а м Л е л у а. А я впервые увидела море... благодаря «Парамаунту». В прошлом месяце нашим гостем был Пьер Данинос. Вы с ним знакомы, месье Лашне?

П ь е р. Нет, мадам, лично не знаком. И как все прошло, удачно?

М а д а м Л е л у а. О! Это было ужасно. Я была в платье, которое совершенно мне не шло... Все явились с опозданием... На улице лил дождь, и к тому же платье на мне было кошмарное.

М а д а м Б е р т р а н. Что, в смысле цвета?

М а д а м Л е л у а. Да нет, не в цвете дело. Просто это платье меня страшно толстило... Мне стыдно вспоминать тот вечер, надеюсь, что все его забудут.

М е с ь е Б е р т р а н. Не удивляйтесь, месье Лашне, если найдете публику несколько холодной. Здесь почти никогда не аплодируют. Вы знали лично Андре Жида?

М а д а м Л е л у а. Скажите, это издатель — тот, что разговаривает вон там?

М е с ь е Б е р т р а н. Нет, мадам, это библиофил.

П ь е р. Да, я его дважды встречал... Во второй раз была очень трогательная встреча. Это было за несколько недель до его смерти.

М а д а м Л е л у а. Вот и расскажите нам.

П ь е р. Извините меня, но так как я собираюсь рассказывать об этом со сцены, я не хотел бы дважды говорить об одном и том же перед той же публикой.

Входит метрдотель, подходит к Пьеру.

М е т р д о т е л ь. Месье Лашне, одна молодая девушка просит разрешения поговорить с вами.

П ь е р. Со мной?

М е т р д о т е л ь. Да, месье.

П ь е р. Вы уверены?

М е т р д о т е л ь. Да, месье.

Пьер встает, подходит к двери, где молодая девушка — похоже, ученица лицея — ждет его с книгой в руках.

Д е в у ш к а. Извините за дерзость, месье Лашне, но я так восхищаюсь вами! Я не смогу присутствовать на вашем вечере, но я во что бы то ни стало хотела вас увидеть. Я принесла вашу последнюю книгу. Не могли бы вы мне ее надписать?

П ь е р. С удовольствием, мадемуазель.

Д е в у ш к а. Меня зовут Кристиан, Кристиан Дюшан. С буквой «Н» на конце, да, так.

П ь е р. Прошу вас, мадемуазель.

Д е в у ш к а. Большое вам спасибо, месье.

П ь е р *(пожимая ей руку)*. До свидания, мадемуазель.

Она уходит.

П ь е р *(возвращается к гостям)*. Извините меня!

Вестибюль в кинотеатре.

У входа в кинозал собралась толпа. Висит афиша с фотографией Пьера.

Д и р е к т о р. Ладно, я заскочу в кассу.

Входит Пьер, окруженный гостями. К нему устремляются зрительницы — просят автограф. Директор вывешивает объявление: «Все билеты проданы».

Д и р е к т о р. Месье Лашне, я вам очень признателен за то, что вы согласились приехать, ведь это благодаря вам у нас аншлаг. Такое теперь не часто бывает. В кино кризис. Простите, что я вам все это говорю, но, видите ли, я прежде всего коммерсант. Почему все эти люди пришли сегодня? *(Пауза.)* О, не думайте, что из интереса к Андре Жиду. Из интереса к вам... потому что вас знают — видели по телевизору.

К л е м е н т. Послушайте, пора начинать.

Д и р е к т о р. Месье Лашне, я не могу вас сопровождать, я должен побыть здесь. Но, разумеется, мы еще встретимся, после фильма будет небольшой прием.

П ь е р. Простите, я очень сожалею, но меня не предупредили. Я приехал только для того, чтобы представить фильм. Мне абсолютно необходимо вернуться в Париж сегодня же ночью.

Д и р е к т о р. Ах, как жаль!.. Что ж, мне остается только еще раз поблагодарить вас. Я не говорю вам: желаю успеха. Я говорю вам: ни пуха ни пера.

За кулисами.

Клемент, молодая дама и Пьер возле вешалки, на которую Клемент указывает Пьеру.

К л е м е н т. Раздевайся, старина. Я сейчас быстренько объявляю программу вечера... потом зажгут свет, и только после этого ты выходишь. Пожмем друг другу руки, и я оставлю тебя на сцене одного.

П ь е р. Ладно, ладно...

К л е м е н т. Я пошел.

Голос Клемента доносится из динамиков: «Как сказал поэт, дружба великого человека — это благодеяние богов...»

Вид зала со сцены. На сцене перед микрофоном Клемент.

К л е м е н т. Я уверен, что Пьер Лашне не нуждается в том, чтобы я вам его представлял... Просто я благодарю его от вашего имени... *(Пьер оглядывает зал)*... за то, что он приехал, за то, что согласился провести этот вечер с нами. Итак, Пьер Лашне!

В зале раздаются аплодисменты. Пьер подходит к микрофону.

П ь е р. Медам и месье! «Я понял, что несчастья людей происходят от одной вещи — от неумения оставаться наедине с собой дома». Если б я задумался над этой мыслью Блэза Паскаля несколько часов назад, я бы не находился сейчас перед вами, ибо должен вам признаться, что выступать мне очень страшно. Я не специалист по кино, однако...

Вестибюль кинотеатра.

К кассе подходит Николь.

Н и к о л ь. Будьте любезны, я хотела бы один билет.

К а с с и р ш а. Мест нет, мадемуазель.

Н и к о л ь. Даже на балконе?

К а с с и р ш а. К сожалению.

Н и к о л ь. Послушайте, я оплачу место, а вы дайте мне входной билет, я буду стоять.

К а с с и р ш а. Но это невозможно, мадемуазель.

Входит директор.

К а с с и р ш а. Мадемуазель нужен один билет. Я сказала, что мест нет.

Д и р е к т о р. Почти все было раскуплено заранее. Последние билеты взяли только что. Мне очень жаль, мадемуазель. *(Кассирше.)* Вы можете закрыть кассу, мадам Раймонд, на сегодня все.

В кадре крупный план Николь. Бросив рассеянный взгляд на афишу с портретом Пьера, она уходит.

На сцене.

П ь е р. [Все хотя бы однажды держали в руках экземпляр из знаменитой серии «Плеяда», который позволяет соединить в одном томе все произведения писателя — благодаря тончайшей папиросной бумаге. Так вот, знаете, что интересно? Что именно Андре Жиду пришла мысль о создании этой серии во время чтения Библии[2].] Он говорил мне: «Знаете, Лашне, то, что я вам рассказал в этот послеполуденный час, поможет вам понять мои книги. Как вы считаете, на своем ли я месте?» Я успокоил Андре Жида...

А в это время Николь бродит около кинотеатра, читает афишу: «Жан Кокто «Завещание Орфея».

П ь е р. Однако прежде чем оставить вас смотреть фильм, в заключение моего выступления я хотел бы прочесть *(вынимает из кармана лист бумаги)* ...несколько последних слов Жида: «Я ничего не декларирую. Я отказываюсь давать советы, и в споре я быстро отступаю. Но я вижу, что сегодня некоторые идут несмело на ощупь и не знают, кому верить. Этим людям я бы сказал:

---

[2] Папиросная бумага носит во Франции название «Papier bible».

верьте тем, кто ищет истину, сомневайтесь в тех, кто находит истину, сомневайтесь во всем, но не сомневайтесь в себе». А теперь я уступаю место фильму Марка Аллегре.

Аплодисменты. Пьер кланяется, направляется за кулисы. Занавес открывает экран.

За кулисами.

В полумраке, позади экрана, заметны Пьер и Клемент, а на экране перед залом крупный план Андре Жида.

А н д р е Ж и д. Играя это, вы должны испытывать трепет. *(Увлеченный музыкой, Андре Жид поправляет постановку рук юной пианистки.)* Это не только у вас одной вызывает трепет, надо, чтоб слушатель чувствовал то же самое. Пожалуйста, сыграйте еще раз! Нет, не первые аккорды, повторите сейчас вот этот пассаж.

За кулисами Пьер и Клемент надевают пальто и уходят.

К л е м е н т. Если хочешь, можно устроиться в зале.

П ь е р. Нет, нет... я не могу.

К л е м е н т. Ладно, тогда пойдем примем по стаканчику, а? *(Пауза.)* Тебе когда-нибудь могло прийти в голову, что я стану провинциалом?.. Да, я здесь заживо погребенный...

Улица. Ночь.

Клемент и Пьер выходят из кинотеатра.

К л е м е н т. ...но я все-таки сохранил свою маленькую квартирку в Париже, чтобы не закоснеть здесь совсем!

Перед афишей фильма Жана Кокто возникает Николь.

Создают беспокойство быстро сменяющиеся крупные планы: Николь, увидевшая Пьера, остановившийся Пьер, опять Николь, подающая Пьеру какой-то знак.

К л е м е н т *(остановился, обернувшись к Пьеру)*. Что случилось? Ты забыл что-нибудь?

П ь е р. Нет.

Клемент замечает Николь. Она удаляется.

К л е м е н т. Пошли. Я так хочу выпить!.. Идем, старина. После девяти часов здесь это целая история — найти где выпить... Был тут один хороший бар, но сейчас он закрыт. У хозяина какая-то история с полицией, точно не знаю...

В то время как Клемент не прекращал говорить, внимание Пьера было приковано к Николь. Какой-то прохожий поднимается по улице следом за Николь; вот он переходит через дорогу, чтобы подойти и заговорить с ней. Пьер украдкой наблюдает за этой сценой. Николь, не отвечая приставшему к ней типу, переходит на другую сторону улицы. Пьер и Клемент доходят до угла.

К л е м е н т *(предлагая Пьеру сигарету)*. Хочешь? Представляешь, здесь никогда ничего не случается! Правда, если бы можно было заглянуть сквозь закрытые жалюзи... Подожди, вернемся к Жиду. Ты помнишь эту бедную девицу?.. Ты должен ее знать...

Они останавливаются возле бистро, и Пьер пропускает вперед Клемента. Прежде чем войти, бросает тревожный взгляд назад. Улица пуста.

Бистро.

Пьер и Клемент садятся за столик у окна. Пьер не отрывает глаз от площади за окном.

К л е м е н т. Что ты возьмешь?.. Я пиво... а тебе что? *(Пьер сидит напротив него, кивает: мне тоже, и Клемент заказывает.)* Фильм идет полтора часа?

Площадь.

Николь идет по пустынной площади. Снова какой-то тип преследует ее.

Бистро.

Клемент пьет пиво и с удивлением наблюдает за Пьером, который, сидя с незажженной сигаретой во рту, сильно нервничает. Клемент протягивает ему зажигалку.

К л е м е н т. Что с тобой, дружище? Что-нибудь случилось?

Пьер кромсает свою сигарету.

П ь е р. Очень жарко!

Руки Пьера, расплющивающие в пепельнице еще не погасшую сигарету.

К л е м е н т. Это верно, я сказал себе... хорошего воздуха уже нет.

П ь е р. Послушай, Клемент, давай уйдем, прошу тебя... Я больше не могу.

К л е м е н т. Пошли, отдохнешь немного в отеле. *(Выходят, впереди Пьер.)* Всхрапнешь слегка, и тебе станет лучше...

Улица. Ночь.

Они идут по ночным улицам — встревоженный Пьер и не умолкающий Клемент.

К л е м е н т. Ну ладно, ты, может быть, выведен из себя этой бандой... Я смотрел на них во время твоего выступления и сказал себе: он мечет бисер перед свиньями. Твоя небольшая речь была великолепна, да, да, я тебя уверяю! Впрочем, я люблю все, что ты пишешь. У тебя, как у Моцарта, простота. Но люди здесь думают только о том, как бы нажраться... Пьер Лашне приезжает в Реймс — и хоп! — что они делают? Устраивают обед. Под предлогом культурных обменов. Но главное-то забыто. Понимаешь? Чего они только не говорят о культурных обменах! *(Останавливается, смотрит вниз.)* Ох, дерьмо, шнурок порвался!..

В полутьме Клемент приближается к автомобилю, стоящему у тротуара, ставит ногу на буфер и завязывает шнурок.

К л е м е н т. Это уже в третий раз за сегодняшний вечер. Ну вот, болезнь оказалась излечимой. *(В кадре крупно — ботинки Клемента.)* А!.. Все-таки шнурок действительно сгнил!..

Пьер и Клемент возле отеля «Мишле». Пьер останавливается. Клемент медленно приближается к нему, продолжая разглагольствовать.

К л е м е н т. Обычно я надеваю мокасины, надоедает то и дело шнуровать башмаки... но, в честь тебя, я решил надеть свои самые красивые ботинки.

Пьер дает Клементу, без конца болтающему, пройти чуть вперед и стремительно входит в отель.

К л е м е н т. Надо признаться, эти ботинки мне жмут, они мне малы. Это напоминает свадьбу Бернара Ашера. В полдень невеста еще не явилась...

Отель «Мишле».

Пьер торопливо бежит к лестнице, бросив быстрый взгляд на доску с ключами. Заметил: ключ от его номера на месте. Останавливается, оглядывается: портье дремлет, а в маленьком баре Пьер замечает Николь, сидящую за столиком и читающую книгу.

Н и к о л ь. Пьер!

П ь е р *(приближаясь)*. Что ты здесь делаешь?

Н и к о л ь. Ну, не надо, это уже чересчур, скорее, я должна бы спросить об этом тебя ...

П ь е р. Прости, я тут с одним надоедливым типом... Прилип... мне надо от него отделаться. Поднимайся, я сейчас приду!

Пьер выходит.

Улица. Ночь.

Пьер подходит к Клементу.

К л е м е н т. Где ты пропадал? Я тебя всюду искал. Исчез во тьме ночной, как НЛО. Я подумал, что тебя похитили. Я был, как Субиз[3] в известной эпиграмме:

И шел Субиз с фонарем в руке:
Я ищу и ищу, где черт возьми, моя армия?
Ведь была она тут еще вчера утром...
Отобрали ее или я невзначай потерял?

И снова идут вдвоем Пьер и Клемент.

К л е м е н т. О-ля-ля! Ну, и видок у тебя, старина! Ты знаешь, как в провинции: стукнуло девять вечера, и уже живой души не встретишь. В Испании, в Италии люди веселятся на улице полночи. А во Франции ложатся спать с заходом солнца — от скупости, да, дружище, от скупости: электричество экономят. *(Взглянул на Пьера.)* Слушай, у тебя действительно вид неважный... Вот увидишь, тебе будет гораздо лучше растянуться в своем номере. Задашь храпака, а когда надо будет идти на прием, я тебя разбужу.

---

[3] Субиз — маршал.

П ь е р. Нет-нет, я не пойду на прием, я возвращаюсь в Париж.

К л е м е н т. Ты что? Подумай, а каноник, директор кинотеатра, что они скажут? Какую рожу они скорчат!

П ь е р. Ничего страшного, я им все объяснил, я думал, что ты тоже там был... когда я с ними разговаривал.

К л е м е н т. Нет, я не слышал. Но если ты туда не пойдешь, мне там тоже делать нечего. Ты возвращаешься прямо в Париж на своей колымаге?

П ь е р. Да, сейчас же.

К л е м е н т. Это великолепно. Значит, ты можешь и меня захватить?

П ь е р. В Париж?

К л е м е н т. Ну да! Здорово, поедем вместе. *(Похлопывает его по плечу.)* Шикарно! Твоя колымага здесь, на стоянке? Ладно, значит, едем. Я сейчас поднимаюсь, хватаю чемодан... Ты ждешь меня здесь... и привет всей компании. *(Смеется.)*

Клемент быстро убегает, перескакивая через четыре ступеньки по лестнице, ведущей в «Гранд-отель». Пьер ошеломлен.

К л е м е н т *(обернувшись)*. Жди меня... Я буду через пять минут.

Исчезает. Пьер секунду размышляет и спешит к своей машине. Автомобиль мчится по улицам Реймса. Останавливается перед отелем «Мишле».

Номер в отеле.

Николь спит. Сон не смягчил выражение недовольства на ее лице. Рядом внезапно возникает лицо запыхавшегося Пьера.

П ь е р. Хватит спать, давай одевайся, идем отсюда. Этот город меня бесит. Я немедленно сматываюсь. Ты слышишь меня, я тебе говорю — поехали! *(Тормошит ее.)* Ты спишь, Николь?

Н и к о л ь. Уезжай, если хочешь, я остаюсь. *(Отворачивается от Пьера.)*

П ь е р. Что это значит?

Н и к о л ь. Это значит, что с меня хватит.

П ь е р. Ты не хочешь, чтобы мы уехали сегодня?

Н и к о л ь. Уезжай. Один. *(Плачет.)* А я уеду завтра утром. Поездом. Уезжай, я тебе говорю, оставь меня одну.

П ь е р *(нежно)*. Моя маленькая Николь.

Он склоняется над ней. Она плачет.

Н и к о л ь. Отстань от меня... я тебя ни о чем не просила, это ты захотел привезти меня сюда... и сегодня вечером я поняла, что ты меня стесняешься... Я провела унизительный вечер... и еще этот мерзкий тип, который приставал ко мне на улице...

П ь е р. И я тоже. Я провел отвратительный вечер... но я ничего не мог сделать, я стал жертвой обстоятельств. Ну, прямо хоть плачь! Я потом тебе расскажу. *(Он ласкает ее, целует в затылок.)* Я прошу, ну, прости меня, моя девочка. Ты хочешь, чтоб мы остались здесь на ночь?

Н и к о л ь. Нет, не хочу. Уедем сейчас же.

П ь е р. Прекрасно, я спущусь первым, чтобы расплатиться.

Вестибюль отеля.

Пьер пробегает мимо афиши своего выступления и кидается к спящему портье.

П ь е р *(тормошит его)*. Эй! Приготовьте мне счет, мы уезжаем.

П о р т ь е. Но я не могу, это делает кассир. Хозяева спят. Вы же должны были уехать завтра утром. А я не могу.

Пьер сбрасывает с портье одеяло и заставляет его подняться.

П ь е р. Нет, нет, я понимаю, но так случилось... мне абсолютно необходимо уехать немедленно. Я помогу вам выписать счет. Вот увидите, все будет нормально.

Потягиваясь, портье потащился к кассе. Пьер за ним.

П ь е р. Вот, одна ночь, номер... *(Вынимает бумажник.)* Сколько с меня?

П о р т ь е. Сорок франков.

П ь е р. Хорошо, тогда сорок франков с доплатой... Это не может быть больше восьмидесяти франков... Держите, вот вам сто двадцать.

П о р т ь е *(удивленно)*. О!..

Появляется Николь.

П ь е р. А как ты стала стюардессой?

Н и к о л ь. Да как все: выдержав экзамены. Я достаточно легко освоила испанский. А вот для английского пришлось съездить в Лондон, поучиться. Это же рядом, в конце концов.

П ь е р. В Лондон? Ты кого-нибудь там знала?

Н и к о л ь. Нет. Вначале никого. Я так скучала, хотела вернуться уже через месяц... Но мои родители хотели, чтоб я осталась. А потом я нашла друзей...

П ь е р. Но почему твои родители не хотели, чтоб ты вернулась домой?

Пьер присел к ней на кровать.

Н и к о л ь. В Бордо я себе внушила, что влюблена в одного парня. Из этого ничего не вышло... Мои родители хотели, чтоб я отвлеклась, все забыла.

П ь е р. Это был твой первый мужчина?

Н и к о л ь. Вовсе нет. Первый — это было в Лондоне.

П ь е р. Англичанин?

Н и к о л ь. Нет, француз.

П ь е р. И ты была в него влюблена?

Н и к о л ь. Нет, это длилось недолго, он был идиот.

П ь е р. А после него?

Н и к о л ь. Два или три раза, но все это не производило на меня большого впечатления. Я ничего не чувствовала. То ли я была слишком молода, в общем, я не знаю, почему... Это странно, но первый раз, когда я поняла, что такое настоящая физическая близость, что это значит для меня... это случилось только в прошлом году, с парнем, которого я не хотела. Он беспрерывно крутился рядом, он меня раздражал, в конце концов, он меня просто изнасиловал. Это было ужасно, но с ним я впервые испытала удовольствие. Я его не любила, но все-таки он мне нравился — из-за этого, понимаешь... Некоторое время все это продолжалось. Но потом мы расстались, я больше так не могла. Мне с ним было плохо. У меня было впечатление... такое впечатление, будто он пачкает меня, делает грязной. Вечером, когда я возвращалась к себе, я принимала ванну. Это смешно, потому что отвращение я испытывала чисто моральное. Я себя чувствовала испоганенной. Я даже не могла носить одежду, до которой он дотрагивался.

П ь е р. А чем он занимался?

Николь, несколько смущенная, встает с постели, чтобы переставить с кровати на стул поднос с завтраком.

Н и к о л ь. Какой он тяжелый, этот поднос!

П ь е р. Скажи, он не из авиации?

Н и к о л ь. О да... да, конечно, второй пилот. Впрочем, ты его знаешь, это Франк.

П ь е р. Я так и думал. *(Нервно.)* Это невероятно, а?.. Я был уверен, и я тебе сказал об этом в Лиссабоне, когда мы обедали. *(Она обнимает его и хочет поцеловать.)* Когда мы познакомились, у тебя кто-то был?

Н и к о л ь. Нет, никого.

П ь е р. А Франк?

Н и к о л ь. С Франком все было кончено за четыре месяца до того, как я узнала тебя.

П ь е р. А в эти четыре месяца?

Н и к о л ь. Никого. *(Она пристально смотрит на него.)* Я очень люблю заниматься любовью, ты знаешь, но я могу достаточно долго оставаться без этого, не чувствуя, что мне этого недостает. Тебе неприятно, что я говорю о таких вещах?

П ь е р. Нет-нет, нисколько. Правда. Наконец ты поняла, что такое этот Франк... я не знаю, но его бравый вид, его выправка — я все это ненавижу.

Н и к о л ь. Что ты хочешь этим сказать?

П ь е р. Я не люблю таких типов, уверенных в себе... Ему же на все наплевать.

Н и к о л ь. Нет, это не совсем так. Но я недостаточно его люблю, чтобы защищать! И потом, мы не за тем сюда приехали, чтобы обсуждать Франка, а?

Обнявшись, бросаются на кровать, но внезапно Николь высвобождается и встает. Поднимается и удивленный Пьер. В кадре руки Николь — она держит поднос.

Открывается дверь, залитая солнцем, в коридоре появляется Николь с подносом. Ставит его перед дверью и уходит. Подбегает котенок, облизывает чашки и мяукает от удовольствия. Мир и покой.

Лес. День.

Николь на пригорке у поляны, покрытой опавшими листьями. Она принимает причудливые позы, явно рассчитанные на то, что ее снимают. Напротив нее Пьер налаживает фотоаппарат.

П ь е р. Так... смотри на меня!

В кадре фотоаппарат.

П ь е р. Подожди, еще один кадр. Ноги как-нибудь по-другому. Нет-нет, дай я тебе покажу.

Пьер подбегает к Николь, меняет ее позу и отходит, чтобы сделать снимок.

Н и к о л ь. Хватит, Пьер! Я уже отсидела ноги.

П ь е р. Еще один снимок. Я поставлю на автомат... *(Кладет аппарат на пенек. Включение — жужжанье — бежит к Николь, чтоб обнять ее и запечатлеться вместе с ней на снимке.)* Вот так я смогу быть рядом с тобой.

Фотоаппарат щелкает — пара неподвижна.

Немного позже прогулка в лесу. Николь не поспевает за Пьером, срывается с места, идет большими шагами, очень быстро, потом топчется на месте в ожидании Пьера, а он кричит ей, что она ведет себя, как собака-поводырь.

Н и к о л ь. Что это означает? Вести себя, как собака-поводырь?

П ь е р. Это то, что ты делаешь... Идти вперед, спешить, а потом ждать, возвращаться назад и опять все сначала. Для собаки дорога получается в шесть раз длинней, чем для ее хозяина.

Н и к о л ь. Чем для ее владыки и повелителя!

Шуршит листва. Взлетает дикая утка, и это вызывает у Пьера ответное движение: он как будто прицеливается, стреляет. Николь тут же откликается коротким, но гневным выступлением против охоты и охотников, в защиту животных, всех животных. Вначале Пьер не принимает всерьез столь яростное негодование и рассказывает хорошо знакомый телефонный анекдот: «Алло! Месье Заяц?» — «Да.» — «Паф!» Николь не может удержаться от смеха. Дискуссия окончена!

П ь е р. Впрочем, столько дураков встречается на охоте... Пожалуй, прошло года три, как я этим не занимался... У меня был друг, который пристрастил меня к охоте, мой друг Жюль, тот самый, который написал книгу о Дьенбьенфу[6].

Н и к о л ь. О ком?

П ь е р. Это не о ком, а о чем. Это не человек, а место. Ты что, не знаешь, что такое Дьенбьенфу?

Н и к о л ь. Нет! А почему это надо знать?

П ь е р. Ладно, послушай... Это было весной 54-го, ты родилась в 42-м... Тебе было двенадцать лет... Это нормально!.. *(Мечтательно.)* О, подумать только...

Н и к о л ь *(перебивая)*. Итак, что такое Дьенмашен или как его там?

Комната в мотеле.

Пьер, положив фотоаппарат на ночной столик, выходит к Николь на улицу. Николь за столиком возле коттеджа бросает кости. Пьер садится рядом.

Н и к о л ь. Знаешь, мне всегда везет в игре, смотри!

За ними в глубине сада проходит пара: впереди девушка с транзистором. Пьер провожает ее глазами. Николь это замечает.

Н и к о л ь. Скажите, пожалуйста, мне кажется, что вы очень интересуетесь женщинами, дорогой месье!

П ь е р. Да-да, может быть, но вот что интересно: это — с тех пор, как я узнал тебя.

Н и к о л ь. Ну, значит, я случайно пробудила в вас уснувшие желания?

В кадре снова — вывеска «Ла Колиньер», перед ней колокол: звонят к обеду.

Ресторан.

В ресторане за небольшими столиками сидят пары. Конец обеда... Слышен разговор пары, сидящей напротив Пьера и Николь.

Ж е н щ и н а. Где ты обычно проводишь отпуск?

М у ж ч и н а. В Бретани! Это самое лучшее для детей.

Официантка подходит к столику Пьера и Николь и ставит перед ними горшочек с кремом.

---

[6] При Дьенбьенфу (северо-запад Вьетнама) произошло решающее сражение, в котором французские войска потерпели поражение, обозначившее конец их присутствия в Индокитае.

Пьер начинает есть. Крем попадает на костюм, остается жирное пятно.

П ь е р. О, черт!

Н и к о л ь. Это ерунда, надо только сразу же почистить... Держи. *(Протягивает ему чуть смоченную салфетку.)*

Едят. Смеются. Николь склоняется над столом и тихо говорит Пьеру.

Н и к о л ь. Слушай, Пьер, ты видишь женщину — вон там?

В кадре пара за столом.

Ж е н щ и н а. Ты знаешь, раньше я была блондинкой. Это мне очень шло.

Н и к о л ь. Теперь взгляни на женщину, которая входит. Что ты видишь?

П ь е р. У них одинаковые блузки.

Н и к о л ь. Верно.

В кадре первая пара, затем вторая.

П ь е р. Блузки под пантеру.

Н и к о л ь. Ты знаешь, женщины, которые это носят... ну, в общем, это женщины, которые любят заниматься любовью.

Комната.

На кровати чемодан — Николь укладывает вещи. Пьер нервно прохаживается по комнате, листая журнал и бормоча что-то сквозь зубы. Николь поднимает голову и вглядывается в него.

Н и к о л ь. Что с тобой, Пьер? У тебя неважный вид. Ты что, плохо себя чувствуешь?

П ь е р. Наоборот, все очень хорошо, уверяю тебя.

Н и к о л ь. О нет, я начинаю тебя понимать. Знаешь, я хорошо вижу, тебя что-то смущает. Я сделала что-то такое, что тебе не понравилось

П ь е р *(пожимая плечами)*. Да нет же!

Н и к о л ь. Тогда я что-то не то сказала?

П ь е р. Я не знаю, как быть...

Н и к о л ь. Послушай, Пьер... ты хочешь позвонить жене, да?

П ь е р. Да.

Н и к о л ь. Проще всего сделать это сейчас, я выйду покурить.

Взяв сигареты и спички, улыбаясь, идет к двери.

Н и к о л ь. Потом... ты меня позовешь, да?

Пьер подходит к телефону и снимает трубку.

П ь е р. Алло! Мне нужно Пасси 42-70.

Выйдя из домика, Николь останавливается, чтобы зажечь сигарету, в тот самый момент, когда раздается телефонный звонок.

Пьер снимает трубку.

П ь е р. Алло!... Франка! Все хорошо?

Ф р а н к а. Да. У тебя тоже?

П ь е р. Да, у меня тоже все хорошо. Организаторы не сказали мне, что конференция займет два дня... Поэтому я задержался, но сегодня ночью я возвращаюсь домой.

Ф р а н к а. Ты звонишь из Реймса?

П ь е р. Да, из Реймса.

Ф р а н к а. Слушай, Пьер, не напрягайся. Я звонила позавчера вечером в Реймс, мне сказали, что ты уехал в Париж. Так что, надеюсь, ты хорошо развлекаешься.

П ь е р. Но я...

Франка бросает трубку. Пьер проводит рукой по лбу и тяжело поднимается с места.

Автомобиль. Ночь.

Машина врывается в окрестности Парижа. Пьер приближается к дому Николь, тормозит. Целует Николь.

П ь е р. Ну, пока, я тебе завтра позвоню.

Н и к о л ь. Пьер, ты любишь меня?

П ь е р. Да.

Н и к о л ь. Почему ты мне этого никогда не говоришь? Потому что это не твой стиль — говорить такие вещи? Из-за этого?

П ь е р. Да, верно.

Н и к о л ь. Пока. *(Целует Пьера и выходит из машины.)* Не забывай думать обо мне.

Квартира Лашне.

Открывается входная дверь. Пьер бесшумно проходит в темную комнату, кладет чемодан, снимает шляпу. Франка просыпается, зажигает свет.

Ф р а н к а. Привет, Пьер! Лгать бесполезно, я все знаю. Ты был в деревне с женщиной. Ну ладно! Отвечай мне! Звонил Канаян... Он хотел тебе сообщить, что не сможет дать статью в журнал, который выйдет в этом месяце. Поэтому я позвонила тебе в Реймс, в «Гранд-отель»... и мне ответили, что ты недавно уехал. Я волновалась, потому что ты был на машине... и всю ночь не спала. Но на это тебе, естественно, наплевать! *(Чуть не плачет.)* Это отвратительно, оставить меня вот так, без всяких известий о себе!

Испытывая неловкость, Пьер ложится рядом с ней.

Ф р а н к а. Когда я подумаю, что просила тебя уехать на несколько дней, чтобы нам побыть вместе... Если ты не хотел, чтоб я слушала твой доклад, я могла бы приехать к тебе потом. Мы не оставались вдвоем уже пять лет!

П ь е р *(поднимаясь)*. Пять лет? Ты преувеличиваешь!

Ф р а н к а. Нет, я не преувеличиваю, я подсчитала.

П ь е р. Я был несколько взбудоражен. Мне необходимо было побыть одному.

Ф р а н к а. Но если бы ты мне сказал: «Мне необходимо побыть одному», я бы поняла...

П ь е р. Да нет, это неправда, ты бы ничего не поняла... Впрочем, ты никогда ничего не понимаешь!

Ф р а н к а. Замолчи, разбудишь Сабину.

П ь е р. Какое там! Ты очень хорошо знаешь, ее ничто не разбудит, когда она спит.

Пьер нервно вышагивает по спальне.

Ф р а н к а. Сегодня мадемуазель ночует у нас. Да, я ее об этом попросила, потому что если б ты и сегодня не вернулся, я бы, наверное, ушла, представь себе. Мне необходимо развлечься. Мне.

П ь е р. Слушай, Франка, я устал, я хочу спать.

Ф р а н к а. Я тоже! Я тоже устала после двух бессонных ночей, но ты подождешь немного.

Пьер смотрит на нее.

Ф р а н к а. Почему ты молчишь? Если я не права, так скажи.

П ь е р. Я не знаю, права ты или нет. Я знаю только, что у меня нет никакого желания спорить об этом сейчас.

Ф р а н к а *(бросаясь на колени перед кроватью)*. Если ты был с женщиной, скажи мне об этом. Я тебя уверяю, мне это все равно, мне даже легче станет, я прекрасно понимаю, что...

П ь е р *(он вне себя)*. Ну, хорошо, я очень огорчен, очень огорчен, что должен причинить тебе такую неприятность... но я был один!

Ф р а н к а. Это неправда.

П ь е р *(кричит)*. Правда!

Ф р а н к а. Я тебе не верю!

П ь е р. Ладно! Как хочешь, верь — не верь, мне наплевать!

Ф р а н к а. Спасибо, это очень мило!

П ь е р. Нет, совсем не мило, даже наоборот. Но, наконец, чего ты хочешь?

Ф р а н к а. Я хочу, чтобы ты щадил мои силы.

П ь е р. Щадят силы больного, а ты не больна.

Ф р а н к а. Больна... больна, и это ты сделал меня больной. Это сделали две бессонные ночи.

Он медленно подходит к ней. Она, почти умоляя, берет его за руку.

Ф р а н к а. Пьер, послушай. Так будет гораздо лучше для нас... Надо расстаться... *(Он удивлен. Она продолжает свою игру.)* Я говорю серьезно.

Пьер высвобождает свою руку, надевает пиджак.

П ь е р. Согласен, я пошел!

Ф р а н к а *(в полной растерянности)*. Пьер... Пьер... я с ума сошла... я просто разозлилась... Послушай! *(Он надевает пальто, она вцепляется в него.)* Я тебе предлагаю другое... эксперимент... давай попробуем: месяц не будем ссориться... и... потом примем решение.

П ь е р *(идя к двери)*. Эксперимент начался двенадцать лет назад!

Ф р а н к а. Если ты сейчас переступишь порог, не рассчитывай вернуться!

Он уходит. Хлопнула входная дверь. Франка в спальне стягивает одеяло с кровати, проходит в гостиную, ложится на диван, укрывается с головой.

Улица. Утро.

Секретарша Пьера Доминик идет на работу. Входит в здание.

Редакция журнала.

Открывается дверь, входит Доминик, с удивлением замечает пальто Пьера (это совсем не его время), в кабинете патрона диван разобран, Пьер завязывает галстук.

П ь е р. Привет, Доминик... Да, я спал здесь. Скажите, вы свою квартиру сняли через агентство?

Д о м и н и к. Да, агентство Шоде.

П ь е р. Надо будет им позвонить, мне надо срочно что-нибудь найти.

Д о м и н и к. Хорошо.

Пьер, приведя в порядок свой костюм, готовится к выходу.

П ь е р. Пойду пока выпью чашку кофе.

Звонит телефон — Пьер останавливается в дверях.

Д о м и н и к. Это мадам Лашне.

Пьер возвращается.

П ь е р. Я пойду к себе в кабинет.

В кабинете закрывает дверь и садится, лихорадочно схватив телефонную трубку.

Ф р а н к а. Алло! Пьер, ты хорошо спал? Не отвечаешь? А я совсем не спала. Я абсолютно спокойна и просто хотела поблагодарить тебя за то, что ты ушел. Я бы тебя простила, что бы там ни было, все, что угодно... но такое... нет, это невозможно. И еще я хотела тебе сказать, что кузен Одиль будет моим адвокатом по делу о разводе.

П ь е р. Кто будет? Кем?

Ф р а н к а. Моим адвокатом при разводе. Ты тоже возьми адвоката, потому что я хотела бы, чтобы все это не затягивалось. Я не собираюсь долго оставаться совсем одна. Я собрала твои вещи, несколько чемоданов с костюмами. Можешь приехать забрать, когда хочешь. *(Резко бросает трубку.)*

Пьер ошеломлен.

Улица. День.

Пьер пересекает улицу, проходит по тротуару и входит в дом, где живет Николь.

Квартира Николь.

Пьер стучит в дверь. Николь открывает. Оба стоят у порога.

Н и к о л ь. А, Пьер, это ты. Я как раз звонила тебе в редакцию. Твоя секретарша сказала, что ты ушел. Ты не можешь остаться у меня надолго, потому что я должна завтракать с отцом. Он проездом в Париже. Позвонил мне с вокзала Аустерлиц. И потом я улечу и вернусь в пятницу.

П ь е р. Хорошо, итак, в пятницу вечером обедаем вместе. Я должен сказать тебе что-то очень важное.

Н и к о л ь. Что-то важное? Ну, так скажи сейчас.

П ь е р. Нет, нет... сейчас придет твой отец... мне надо рассказать тебе массу вещей.

Николь заинтригована.

Н и к о л ь. О! Послушай, ты говоришь, что произошло нечто, о чем ты должен мне сообщить, и не говоришь, что именно. А я уезжаю, я буду волноваться.

П ь е р. Ничего не поделаешь...

Н и к о ль. Скажи мне только: это что-нибудь приятное?

П ь е р *(подумав)*. Приятное? Не знаю, но это кое-что серьезное... очень важное.

Н и к о л ь. Скажи — что, я тебя очень прошу.

П ь е р. Я хотел бы рассказать тебе все в подробностях. Ну ладно, вот такая история: моя жена и я по обоюдному согласию решили расстаться.

Н и к о л ь. Хм! *(Слышен какой-то шум в подъезде.)* Пьер, это, вероятно, мой отец. *(Подталкивает его к дверям.)* Давай исчезай. Исчезай. Через два дня, в пятницу вечером.

П ь е р. Я не смогу встретить тебя в Орли, у меня деловое свидание. Просто оставь ключ.

Н и к о л ь. Хорошо. *(Целует его.)*

В подъезде.

Пьер медленно спускается по лестнице. На одной площадке он сталкивается с пожилым мужчиной и уступает ему дорогу: «Извините, месье». Тот продолжает подниматься по лестнице.

Н и к о л ь. Здравствуй, папа!

О т е ц. Здравствуй, доченька!

Н и к о л ь. Я почти готова!..

Квартира Лашне.

В кадре Сабина. Она входит в гостиную, где Пьер, сидя на диване, просматривает рукопись.

С а б и н а. Ты видел, я иду, как дама!

Услышав шаги дочери, Пьер поднимает глаза.

П ь е р. Здравствуй.

С лестницы спускается Франка. Пьер встает ей навстречу и хочет ее поцеловать. Она отстраняется.

Ф р а н к а *(сухо)*. Здравствуй. Кузен Одиль ждет звонка от твоего адвоката.

П ь е р. Слушай, Франка, это не делается в один день.

Ф р а н к а. Напротив, это делается в один день. Я не люблю двусмысленных ситуаций.

П ь е р *(указывая на Сабину)*. Прошу тебя, не будем говорить об этом здесь.

Ф р а н к а. Изволь, пойдем в кабинет.

Кабинет.

Франка стоит у книжной полки.

П ь е р. Садись.

Ф р а н к а. Я не хочу садиться.

Пьер достает папки с бумагами из своего книжного шкафа.

П ь е р. Мне надо забрать это... и это тоже.

Ф р а н к а. Твои чемоданы готовы, они у входа. Я бы тебе их отправила, если бы знала твой адрес. Где ты сейчас живешь?

П ь е р. Я сплю на диване в редакции. Думаю купить или снять квартиру.

Ф р а н к а. Дурак!

П ь е р. Послушай, Франка...

Ф р а н к а. И слушать ничего не желаю! *(Нервно хватает его за руку.)* Да что такое наконец? Что с тобой произошло? Тебе здесь плохо?

Входит Сабина.

Ф р а н к а *(Пьеру)*. Что тебе в голову взбрело?

П ь е р. Прошу тебя... не надо при ребенке.

Ф р а н к а. О-о!.. Как раз вовремя ты вспомнил о ребенке!..

Вместе с Сабиной выходит из кабинета. По коридору ведет дочку на кухню.

Ф р а н к а. Милая, поиграй с мадемуазель! Давай, давай, иди...

Франка возвращается обратно.

Ф р а н к а. Звонил Канаян... Я ему сказала, чтобы он позвонил тебе в редакцию, но ему не удалось с тобой соединиться. Он перезвонил снова, вечером, и я ему сказала, что ты не придешь ночевать. Что ты здесь больше не живешь. Что еще я могла ему сказать, а?

П ь е р. Правду: что мы решили разойтись.

Ф р а н к а. Что мы решили разойтись? Это бы тебя устроило, да? Значит, я так должна была сказать? Ну ладно, в следующий раз я скажу ему, что ты меня больше не хочешь, что ты бросил меня... *(Неистово вцепившись в него.)* Потому что это правда... да? Я тебе надоела, да?

П ь е р. Франка, успокойся!

Ф р а н к а. Хочешь, чтобы я сказала тебе, кто ты? *(Бьет его по щеке, кричит.)* Ты — подлец!

Испугавшись собственной выходки, Франка отступает назад, пряча лицо. Пьер не пошевелился. Франка обнимает его. И наталкивается на полную безучастность.

Ф р а н к а. О, Пьер, прости меня!.. Пьер, я не хотела этого делать! Я так измучена! Посиди со мной. *(Садятся на диван.)* Пьер, я не думаю так, как сказала, поверь... Ты меня презираешь?

П ь е р *(с нежностью)*. Нет, Франка, я презираю себя.

Ф р а н к а. Поцелуй меня... *(Страстно целует Пьера.)*

Коридор.

В коридоре прыгает Сабина. Франка высвобождается из объятий Пьера, чтобы закрыть дверь. В коридоре появляется Ингрид, няня Сабины. Девочка с большим интересом подглядывает в дверную щелку.

И н г р и д. Ну-ка, Сабина, пойдем поиграем у тебя в комнате.

Ванная комната.

Франка держит в руках костюм Пьера.

Ф р а н к а. Пусть он останется здесь. Я отдам его в чистку.

Она надевает домашнее платье, выходит из ванной комнаты и сталкивается с Пьером. Он целует ее. У входной двери они видят Сабину и Ингрид.

И н г р и д. Мы идем на прогулку.

Сабина целует отца и мать. Звук закрывающейся двери, Франка возвращается к Пьеру и хочет обнять его, но тут раздается звонок в дверь.

Ф р а н к а. Что-то забыли!

Входит Одиль.

О д и л ь. Здравствуй, Пьер... *(Обращаясь к подруге.)* Я зашла тебя повидать, но я приду в другой раз.

Ф р а н к а. Нет-нет, оставайся. К тому же Пьер уже уходит.

Одиль снимает пальто и садится. Франка провожает Пьера.

Ф р а н к а. Да, я забыла сказать: тут тебе прислали ящик шампанского из Реймса. Что мне с ним делать?

П ь е р *(слегка растерянно)*. Сохрани. Спусти в погреб.

Франка протягивает ему картину.

Ф р а н к а. Забери, это ведь Фужита!

П ь е р. Но почему? Я отдал ее тебе, она твоя.

Ф р а н к а. Я не хочу ее хранить. Забирай!

П ь е р. Нет, картина твоя, и все. Точка.

Пьер идет к двери, берет свой чемодан и направляется к лифту. Франка его провожает.

Ф р а н к а. Ты не хочешь вечером прийти поужинать? Или поспать? Или только поужинать?

П ь е р. Нет, Франка, ты знаешь, что это невозможно. Нельзя вот так просто все вернуть.

Франка возвращается в коридор, хватает второй чемодан, швыряет его Пьеру и изо всех сил хлопает дверью. В отчаянии спешит к Одиль.

Ф р а н к а. Прости, Одиль, я не очень хорошо себя чувствую. Я не смогу сегодня пойти с тобой. Ах, какой же я была идиоткой! Мне бы лучше было уйти до того, как он явился, это было бы гораздо лучше.

О д и л ь. Это Пьер тебя довел до такого состояния? Но зачем он приходил?

Спальня.

Ф р а н к а. Смотри, вот зачем!

В кадре — смятая постель.

В эту беспокойную атмосферу врезается совсем другой по ритму, спокойный кадр: Пьер в магазине, где продают технику, разглядывает проигрыватели, телевизоры. Вдруг сквозь витрину на другой стороне улицы он замечает объявление: «Продаются квартиры в новом доме».

А на экране в прежней квартире тянется прежняя, отринутая в прошлое жизнь.

О д и л ь. Послушай, Франка, нельзя доводить себя до такого состояния. Прежде всего тебе надо выспаться.

Франка вытягивается на кровати. Одиль накрывает ее одеялом.

Ф р а н к а. Да, дай мне таблетку.

Звонок в дверь. Одиль идет открывать.

У дверей Мишель.

М и ш е л ь. Что происходит? Ты должна была пробыть здесь не больше пяти минут!

О д и л ь. Понимаешь, Мишель, я должна остаться. Франка не в порядке. Она виделась с Пьером, и я боюсь, как бы она не совершила какую-нибудь глупость. Я предпочитаю побыть здесь. До вечера.

Одиль целует мужа, он уезжает, а она проходит в ванную, достает из стенного шкафа таблетку и бросает ее в стакан.

Редакция журнала.

В редакции царит большое оживление. Группа английских телевизионщиков готовится интервьюировать Пьера. Тянут кабель, устанавливают камеру, включают осветительные приборы. Пьер разговаривает по телефону.

П ь е р. Одиль, рад слышать вас! Скажите, как Франка, как вы нашли ее вчера? Немного лучше, а?

Квартира Одиль и Мишеля.

О д и л ь *(у телефона).* «Немного лучше» — это способ самоуспокоения. Я вас уверяю, ее состояние было далеко не блестящим после вашего отъезда. Вчерашнее маленькое представление не надо повторять... Она была в жутком состоянии. Впрочем, для того я вам и звоню: она не хочет больше видеть вас, и она абсолютно права.

П ь е р. Да, я понимаю... может, так будет лучше.

О д и л ь. Мне очень неприятно впутываться во все это... Скажите мне только, ваше решение бесповоротно?

П ь е р. Да, бесповоротно, Одиль. Все это я вам когда-нибудь объясню. Я очень хорошо понимаю, что не должен больше видеться с нею.

О д и л ь. Разумеется. Если вы захотите повидать Сабину, позвоните, няня привезет ее к вам.

П ь е р. Хорошо. До свидания, Одиль.

Одиль кладет трубку. Появляется Мишель.

О д и л ь. Ты знаешь, Пьер во всей этой истории просто ничего не соображает.

М и ш е л ь. По-моему, Лашне вообще слабак. Если бы Франка это понимала, она бы легко вернула его.

Улица.

Оживленная улица. Полдень. Идет Франка. Навстречу — Николь. Две незнакомые женщины расходятся в разные стороны, не подозревая о том, что связаны друг с другом.

Парк с детской площадкой.

Пьер бродит среди детей в поисках Сабины и ее няни Ингрид. Девочка замечает его издали, бежит к нему. Вместе подходят к скамейке, на которой сидит Ингрид. Ингрид отдает Пьеру несколько адресованных ему писем и журналы. Пьер ведет дочку к карусели и устраивает ее там покататься, а сам начинает распечатывать конверты. Потом знаком подзывает Ингрид, целует Сабину и удаляется.

Квартира Николь.

Пьер подходит к двери. Стучит. В условленном месте находит ключ, открывает дверь и входит.

Пьер чувствует себя здесь как дома. Снимает пиджак, идет на кухню выпить стакан воды, по дороге задевает лицом лифчик, висящий на сушилке. Останавливается у проигрывателя, который купил когда-то. В руках пыльная пластинка. Пьер вытирает ее специальной тряпочкой, вкладывает в конверт, который не сразу находит, и быстро кладет на стопку других пластинок. Рядом валяется книга, его книга. Открывает и замечает, что книга разрезана только до половины. Страница, на которой Николь остановилась, была отмечена в несколько раз сложенной газетой. Он разгладил газету и заметил свою фотографию.

Пьер разглядывает библиотечку Николь. Это полка, на которой стоят книги, около тридцати. Классифицирует их и расставляет по-новому, разглаживает помятые обложки и т.п. Идет на кухню за ножом и, возвратившись в комнату, рвет и отбрасывает картонный переплет. Работа еще не закончена, но шум подъехавшей машины заставляет его прислушаться. Встает, подходит к окну.

Улица.

Перед домом останавливается спортивная машина, но только через несколько секунд открывается дверца и показываются ноги Николь. Перед тем как войти в подъезд, Николь делает знак кому-то, кто сидит в машине.

Пьер закрывает окно.

Квартира Николь.

Стук в дверь. Пьер идет открывать.

П ь е р *(целуя Николь)*. Постой, я, кажется, оставил ключ в замке. Ты едешь из Орли?

Н и к о л ь. Из Орли.

П ь е р. А! Прекрасно... Я видел машину. Тебя подвезли?

Н и к о л ь. Конечно... Если бы на автобусе, я бы еще не скоро здесь оказалась.

Николь кладет на стол какую-то книгу и начинает переодеваться, в разговоре с Пьером перескакивая с одной темы на другую. Пьер предается привычному делу: сигареты из двух полупустых пачек перекладывает в одну.

П ь е р. Что это за книга?

Н и к о л ь. Дали почитать.

П ь е р. Не следует терять время на подобную чепуху, совершенно ничтожная книжонка.

Н и к о л ь. Мне сказали, что очень хорошая.

П ь е р. Ну да... Тот, кто это сказал, ничего в этом не понимает: такие книжки копируют американцев, и чем они толще, тем глупее.

Н и к о л ь. Это бестселлер, знаешь? Так, чтоб развлечься!

П ь е р. Да, понимаю, но я тебя уверяю, что можно развлекаться, читая шедевр.

Н и к о л ь. Например, книгу Пьера Лашне?

П ь е р *(пожимая плечами)*. Что за глупость! Ты отлично знаешь, что я не себя имел в виду. К тому же я не пишу романы. У меня не такое богатое воображение... я пишу про других писателей.

Н и к о л ь. Я пошутила! Как сказал бы мой отец: «Шедевры... шедевр... Не одними шедеврами...»

Николь замечает, что Пьер привел в порядок ее библиотечку, благодарит. Показывает ему, что купила его книгу.

П ь е р. Ты могла бы ее не покупать... Я разрезал тебе страницы до конца.

Н и к о л ь. А мне так надоедает разрезать все страницы сразу, я предпочитаю делать это постепенно.

П ь е р. Это ошибка, Николь. Чтение имеет свой ритм — нельзя прерывать его каждые две минуты... Если хочешь, я буду разрезать тебе страницы, когда ты будешь покупать новые книги... И потом, не надо загибать странички. Гораздо проще сделать закладку из бумаги.

Н и к о л ь. Ладно...

Николь возвращается в комнату в очень короткой рубашке и предлагает Пьеру из двух платьев выбрать то, которое ему больше нравится.

Н и к о л ь. Я не могу выбрать. Какое ты предпочитаешь?

П ь е р. Из этих двух ни одно, я предпочитаю тебя в таком вот виде.

Н и к о л ь *(кокетливо)*. Если я пойду вот так в ресторан, я могу быть уверена в успехе.

Пьер притягивает ее к себе и обнимает.

Н и к о л ь. Подожди...

Она высвобождается из его объятий, чтобы задернуть шторы.

В той же комнате несколько позже. Пьер и Николь готовы к выходу.

П ь е р. Кто это был в спортивной машине?

Н и к о л ь *(рассеянно)*. В какой машине?

П ь е р. В машине, которая привезла тебя из Орли.

Н и к о л ь. А, я думала, что я тебе сказала... Это был Франк, да... *(Пауза.)* Франк и Роберт.

П ь е р. Франк и Роберт, да еще ты... Значит, вы поместились втроем в этой крошечной машине?

Н и к о л ь. Да, конечно... втроем... старая колымага для спортивных состязаний.

П ь е р. А ты, где ты сидела?

Н и к о л ь. Между ними двумя, естественно! Почему ты меня об этом спрашиваешь?

П ь е р. Прекрасно, вы были втроем впереди... ты была посередине. Тогда объясни мне, как ты могла выйти через правую дверцу, не побеспокоив своего соседа?

Н и к о л ь. Ах, вот в чем дело! Я вышла. Вот и все.

П ь е р. Ну ладно.

Н и к о л ь. Что такое?.. Ты чем-то огорчен? У тебя такой странный вид.

П ь е р *(хмуро)*. Нет-нет, вовсе нет. Все хорошо.

Н и к о л ь. Тогда пошли, я готова. Идем?

Ресторан.

За столиком Пьер и Николь. Николь очень возбуждена, не в силах сдержаться, громко говорит. Пьер слушает ее, но время от времени поворачивает голову, чтобы посмотреть, не привлекает ли она внимание публики в зале.

Н и к о л ь. Слушай, сегодня днем, когда мы летели над Франкфуртом, началась гроза. В самолете был один пассажир, американец... он страшно испугался и залпом выпил бутылку виски. Он был совершенно пьян; его никак нельзя было успокоить, он ко всем приставал. *(Громко смеется.)* Я смеюсь, но это было ужасно.

П ь е р *(устало)*. Слушай, говори потише, на нас смотрят.

Н и к о л ь. Как ты мил сегодня!

После каждой фразы их разговор чуть замирает. Долгие паузы.

П ь е р. Твой отец был доволен, что вы смогли увидеться?

Н и к о л ь. А как же!

П ь е р. Он хорошо провел день в Париже?

Н и к о л ь. Не знаю... *(Помолчав секунду.)* Я устала, я хотела бы вернуться домой, прошу тебя.

П ь е р *(удивленно)*. Как это — вернуться домой? Через десять минут начинается программа.

Н и к о л ь. Нет, проводи меня.

П ь е р. Но это же ты хотела пойти, это было твое желание.

Н и к о л ь. Да, но теперь я чувствую, что очень устала. Завтра мне снова улетать.

П ь е р. Ты рассердилась?

Н и к о л ь. Да нет.

П ь е р. Правда?

Н и к о л ь. Да, уверяю тебя.

Пьер садится рядом с Николь.

П ь е р. Я был не слишком любезен сегодня вечером, признаю это... Но не надо меня упрекать, у меня была трудная неделя, ты знаешь... Франка, развод...

Н и к о л ь. Но я думала, что развод с женой был результатом вашего обоюдного согласия.

П ь е р. Да, конечно, несомненно, но это еще сложней, знаешь, после пятнадцати лет.

Н и к о л ь. Ты говорил ей обо мне?

П ь е р *(удивленно)*. Нет, зачем? Я думал, что лучше это сделать потом.

Н и к о л ь. Я так не считаю. Если меня кто-то бросает, я предпочитаю знать, что это ради другой девушки. Иначе начинают одолевать вопросы, целая куча вопросов... Так честнее.

П ь е р. Мне кажется, что у мужчин наоборот...

Н и к о л ь. Нет-нет, ты ошибаешься, уверяю тебя.

П ь е р. Ты права, несомненно, я так и сделаю. Но это будет нелегко. Видишь ли, для меня это было так же тяжело. Тяжелей, чем я думал... Привычка... и потом Сабина, которую я буду видеть только во время коротких визитов.

Н и к о л ь. Что ж, если это действительно так, ты совершил большую глупость.

Квартира Лашне. Кухня.

Франка приводит в порядок горшок с цветами. Ингрид у стола чистит картошку.

Ф р а н к а. Мадемуазель, на завтрак поджарьте Сабине телячью печенку и... *(Звонок.)* Я открою!.. И, конечно, немного картофельного пюре.

Франка открывает дверь, перед ней на площадке девушка, она протягивает ей завернутый в бумагу сверток.

Д е в у ш к а. Здравствуйте, мадам, вот костюм, который вы отдавали в чистку.

Ф р а н к а. Ах, да... Подождите. *(Взяв пакет, Франка берет несколько монет и подает их девушке.)*

Д е в у ш к а. Спасибо, мадам. *(Кладет деньги в карман.)* Да, мадам, вы забыли вот эту бумажку в кармане пиджака. *(Протягивает Франке какую-то квитанцию.)*

Ф р а н к а. Спасибо.

Франка закрывает дверь и рассматривает квитанцию. В кадре крупным планом текст на бланке: «Фотографии. Заказывайте увеличение ваших лучших снимков». И адрес мастерской. Настораживает еще более увеличенный план этого текста.

Машина Пьера. День.

Пьер за рулем, Николь с ним рядом в форме стюардессы.

Н и к о л ь *(поднимая глаза)*. Так это и есть твой сюрприз? Ты мог бы мне сказать!

П ь е р. Слушай, не жалуйся. Я мог бы завязать тебе глаза, чтобы ты не видела, куда тебя везут... как в фильмах про шпионов.

Н и к о л ь. Мне завязать глаза?.. Ты думаешь, что я позволила бы это сделать?

Машина въезжает на строительную площадку. Останавливается.

Лифт, заваленный строительным мусором, поднимает Пьера и Николь. На каждом этаже мелькают недостроенные квартиры. На седьмом этаже лифт останавливается.

Н и к о л ь. Это твоя квартира?

П ь е р. Наша квартира... это будет наша квартира, если ты захочешь. *(Молчание.)* Если хочешь, я могу все тебе объяснить.

Н и к о л ь. Хочу.

П ь е р *(вынимая из кармана план)*. Держи, смотреть надо с планом в руках.

Пьер прохаживается по огромной недостроенной квартире.

П ь е р. Смотри, сейчас мы находимся в гостиной. Там будет мой кабинет и моя библиотека. Там наша спальня и рядом комната... для Сабины, когда она будет приходить... Еще я сделаю комнату для няни.

Н и к о л ь. Значит, ты хочешь на мне жениться? *(Она нервничает.)* Если я скажу «да», ты отправишься в Бордо к моему отцу и попросишь у него моей руки. И все устроится, да? Но знаешь, Пьер, я замечаю, что жизнь вовсе не такая, как я ее себе представляла. Между нами страшное непонимание. Когда ты захотел встретиться со мной в Париже, я была очень тронута, потому что думала, что произвела на тебя дурное впечатление! В Лиссабоне все произошло так быстро... Когда ты привез меня сюда, я не поняла, что это означает. Если бы ты посвятил меня заранее в свои планы, я бы тебе сразу сказала, что я об этом думаю. Понимаешь, ты хорошо сделал, что ускорил события, а то это еще тянулось бы и тянулось, а потом все равно пришло бы к тому же результату. Это было бы бесполезно. Вчера вечером в ресторане, ты думаешь, я не видела, до какой степени я тебя раздражала... как ты неловко себя чувствовал? Я могла бы даже сказать тебе, что в течение пяти минут ты меня просто ненавидел. *(Пьер пытается взглядом выразить свой протест, но Николь продолжает.)* Знаешь, это неподходящий момент, чтобы строить планы на будущее. О, я уверена, для тебя это все непросто, но, знаешь, и для меня тоже. Если хочешь... Во всяком случае, мне доставило бы большую радость, если бы мы могли встречаться время от времени. Обедать вместе иногда...

П ь е р. Нет.

Н и к о л ь. Очень жаль.

Пьер подавленно молчит.

Н и к о л ь. До свидания, Пьер.

Пьер неподвижен, видно, что он очень взволнован. Внезапно, чтобы скрыть слезы, он резким жестом поправляет очки. Он испытывает одновременно и горе, и страшную душевную усталость. Медленно пройдя на балкон, вглядывается в улицу. Видит, как Николь останавливает такси, садится, уезжает.

Немного оправившись, Пьер пересекает будущую гостиную и выходит. Строительная площадка. Пьер садится в свою машину и уезжает.

Улица. День.

Мастерская. Вывеска: «Фотография». Входит Франка.

П р и е м щ и ц а. Здравствуйте, мадам. *(Взяв у нее квитанцию, ищет в папках.)* Вот, пожалуйста.

Ф р а н к а. Сколько я вам должна?

Франка расплачивается, уходит.

Она выходит из мастерской, идет по улице. Внезапно резко останавливается, будто конверт со снимками, который у нее в руках, обжигает пальцы. Открывает его. И одну за другой достает фотографии. Замирает: видит поляну перед маленьким коттеджем, возле него двое — Пьер и Николь. Так вот она, причина развода! Франка начинает торопливо запихивать фотографии в сумку, но они сыплются на тротуар. Садится на корточки, чтобы собрать снимки. Мимо идет человек, опускается рядом с ней, правда, он больше озабочен ее бедрами, нежели разлетевшимися фотографиями.

П р о х о ж и й (Жан-Луи Ришар[7]). Вам не нужна моя помощь?

Франка быстро запихивает в сумку конверт и спасается от помощника бегством. Он — за ней.

П р о х о ж и й. Не хотите ли прогуляться со мной?

Обозленная Франка пытается убежать от своего преследователя. Быстро сворачивает за угол, но тот не отстает.

П р о х о ж и й. Вы очень спешите? *(Франка не обращает на него никакого внимания.)* Может быть, зайдем в ресторанчик... или еще лучше — ко мне, на минутку, а?.. Хотите?..

Франка внезапно оборачивается, в остервенении хватает его за воротник пальто. И напрасно он пытается вырваться из ее цепких рук. Мимо равнодушно идут люди.

Ф р а н к а *(в ярости)*. Кто вы такой? Что вы о себе возомнили? О чем вы думаете? На что надеетесь? Что говорят вам женщины? Неужели все они распластываются перед вами? Может быть, вы их увозите в деревню? Вы, конечно, уверены в том, что вы Дон Жуан! Вы же неотразимы, а? И любовь очень хороша именно с вами? Да вы хоть однажды посмотрели на себя в зеркало?.. Хотя бы один раз? *(Франка подтаскивает его к витрине.)* Ну, вот... поглядите! Полюбуйтесь на себя!

Наконец прохожему удалось вырваться, и он бегом бросился через дорогу.

Кухня в квартире Лашне.

Входная дверь открывается, и Франка торопится прямо на кухню, где Сабина с Ингрид завтракают.

Ф р а н к а *(обращаясь к Ингрид)*. После двенадцати вы проводите Сабину к мадам Одиль.

С а б и н а *(показывая свою тарелку)*. Видишь, мама, я уже все съела.

И н г р и д. Но после уроков, я думаю...

Ф р а н к а *(прерывая ее)*. Нет, как только она покончит с едой!

И н г р и д. А уроки?

Ф р а н к а. Сабина сделает уроки у мадам Одиль.

И н г р и д. Хорошо, мадам.

Спальня.

С чрезвычайной осторожностью Франка закрывает за собою дверь в спальню, бросает на кровать сумку и пальто, открывает большой гардероб и вынимает из-под одежды ружье в полотняном чехле. Потом, оставив все на кровати, возвращается к шкафу и встает на стул. На шкафу навалены чемоданы и шляпные картонки. Франка спускается со стула с ящиком в руках, достает из ящика два патрона. Медленно заряжает ружье и кладет на кровать.

Улица. День.

Машина Пьера, промчавшись по улицам, останавливается у ресторана «Валь д'Изер». Пьер выходит из машины.

Ресторан.

Пьер открывает двустворчатую дверь и входит в ресторан.

Д а м а и з г а р д е р о б н о й. Здравствуйте, месье Лашне.

П ь е р *(снимая пальто)*. Здравствуйте, мадам.

Держа газету, входит в зал ресторана, улыбается бармену и проходит в глубину зала к своему столику, на котором, как обычно, бумажка в бокале указывает, что стол зарезервирован. Садится, вынимает сигарету, но, взглянув на часы, встает, оставляя в пепельнице незажженную сигарету. Выходит в вестибюль.

П ь е р. Жетон, пожалуйста.

Крупно: телефон, в щелочку опускается жетон, диск с цифрами. Пьер набирает номер.

Столовая в доме Одиль.

Одиль и Мишель за обеденным столом. Телефонный звонок. Одиль берет трубку.

О д и л ь. Алло!

---

[7] Это имя указано в рукописи сценария и принадлежит одному из его авторов, известному режиссеру («Мата Хари»).

П ь е р. Алло! Это Одиль? Да, Пьер Лашне. Я хотел вас поблагодарить за все... Завтра я уезжаю ненадолго. Отдохнуть. Передайте, пожалуйста, Франке, что я очень хотел бы повидать Сабину до отъезда.

О д и л ь. Я сделаю все, о чем вы меня просите, Пьер. Но... все-таки, и наворотили же вы!

П ь е р. Что вы хотите, чтобы я сделал теперь? Уже поздно... и потом, я еще хочу вас попросить... так как вы с ней встречаетесь, держите меня в курсе.

Их разговор слушает и Мишель, прижав к уху вторую телефонную трубку.

О д и л ь. Держать в курсе чего? Вы хотите знать, есть ли еще время передумать? Послушайте, Пьер, если вы действительно считаете возможным возобновить отношения...

Разговор продолжается, на экране то один, то другой собеседник.

О д и л ь. ...естественно, она согласилась бы, но об этом вы сами должны ее попросить.

П ь е р. Да, может быть, вы правы, Одиль. Я позвоню ей через несколько дней.

О д и л ь. Почему через несколько дней? Чем скорее, тем лучше. Если хотите знать мое мнение, позвоните ей сейчас же.

П ь е р. Сейчас же? О нет, говоря откровенно... я бы лучше подождал немного.

О д и л ь. Зачем? О чем вы думаете? Что она будет десять лет ждать вас? Я умоляю, Пьер, позвоните ей сейчас же.

П ь е р. Да. Вы правы, Одиль... Я так и сделаю. До свидания, Одиль, спасибо.

Пьер выходит из телефонной кабины и решительно направляется в вестибюль.

П ь е р. Еще один жетон, пожалуйста.

Д а м а и з в е с т и б ю л я. Еще один?

П ь е р *(раздраженно)*. Да, еще один.

Пьер возвращается к кабине, но там уже занято — молодая девушка говорит по телефону.

П ь е р. О, извините.

Девушка болтает, улыбается, смеется. Пьер видит ее сквозь стекло и едва сдерживает нетерпение: скорее, скорее!

Спальня в квартире Лашне.

В спальне Франка сосредоточенно роется в шкафу. Наконец вынимает оттуда бумажный пакет, кладет его на кровать, разворачивает. Обнаружив широкий плащ, надевает его. Поглядев в зеркало, берет ружье и прячет его под плащом, снова смотрится в зеркало.

Удовлетворенная своим видом, Франка прячет в карман злополучные фотографии и появляется на кухне.

Ф р а н к а. Я ухожу, мадемуазель.

И н г р и д. Вы не позавтракаете дома, мадам?

Франка уходит.

Ресторан.

Пьер возбужден. Его нетерпение становится все заметнее. Взгляд его неотрывно прикован к телефонной кабине, где продолжает говорить девушка: говорит, говорит, говорит... И, наконец, весело улыбаясь, освобождает кабину. Рука Пьера, жетон, исчезающий в щели телефонного аппарата.

Квартира Лашне.

Франка выходит из дома.

Телефонный звонок. Трубку берет Ингрид.

И н г р и д. Алло! Квартира мадам Лашне.

П ь е р. Алло! Это вы, мадемуазель? Я хотел бы поговорить с мадам.

И н г р и д. Она только что вышла, месье, секунды не прошло.

П ь е р. Посмотрите, пожалуйста, может быть, она еще на лестнице?

И н г р и д. Не кладите трубку, месье, я сейчас посмотрю.

Она выходит на лестницу: никого. Бросается обратно к телефону.

И н г р и д. Алло! Нет, месье, мадам Лашне уже нет.

П ь е р. Послушайте... она, может быть, еще на улице. Прошу вас, пожалуйста, взгляните в окно, позовите ее.

И н г р и д. Хорошо, месье, сейчас посмотрю.

Ингрид снова кладет трубку и бросается к окну.

Поздно. Франка в своей маленькой машине мчится по улице.

Ингрид возвращается к телефону.

И н г р и д. Алло! Месье, к сожалению, я увидела машину мадам, когда она уже сворачивала за угол и... Вы хотите что-нибудь ей передать?

Пьер в телефонной кабине.

П ь е р. Слушайте меня внимательно, мадемуазель. Скажите мадам, что я звонил и что позвоню еще — после двенадцати.

И н г р и д. Обязательно, месье. До свидания, месье.

Пьер выходит из кабины. Возвращается к своему столику. Вынимает сигарету, начинает читать газету.

Улицы Парижа.

Франка въезжает на улицу де Берри. Останавливается. Берет ружье, прячет его под плащ. Выходит из машины. Замечает машину Пьера у входа в ресторан «Валь д'Изер». Открывает дверь...

Ресторан.

Франка входит в вестибюль, через стеклянную дверь заглядывает в зал. В глубине видит Пьера, читающего газету. Франка толкает стеклянную дверь и медленно входит в зал. Навстречу — официант.

О ф и ц и а н т. Здравствуйте, мадам Лашне.

Франка не отвечает. Приближается к столику Пьера. Застывает на месте. Смотрит на Пьера. Он читает, курит, не чувствуя на себе постороннего взгляда, в то время как Франка напряженно вглядывается в него. И вдруг он машинально поднимает глаза и видит ее. Он ошеломлен неожиданной встречей. Она вынимает из кармана фотографии и швыряет ему в лицо. Одним движением собрав их, Пьер встает. Франка вынимает ружье и стреляет в него. Пьер падает на стол. В зале крики, люди вскакивают, слышатся голоса: «Вызовите полицию!» — и тут подходит Франка, бросает на пол ружье и, съежившись, опускается рядом с Пьером. Перед ней лицо Пьера. Он тяжело дышит. Франка неподвижна, она смотрит в одну точку. Смотрит очень долго, пока не появляется слово «КОНЕЦ».

Перевод с французского Л. Дубенской

Сергей Тримбач

Почва и судьба

В этом году кинематограф отмечает 100-летие со дня рождения одного из крупнейших мастеров кино Александра Довженко.

Важнейший для понимания новаторской поэтики режиссера фильм «Земля» и сегодня остается актуальным поводом для размышлений о насущных проблемах киноискусства.

В августовской книжке альманаха «Літературний ярмарок» за 1929 год было опубликовано письмо Юрия Яновского, бывшего еще совсем недавно фактическим худруком Одесской кинофабрики, Миколе Хвылевому, вождю левого украинского искусства. «Вернусь опять к нашему кино. Безнадежны, убоги его горизонты — так оценивалось положение дел в «важнейшем из всех искусств. — ... Вы скажете, что есть Довженко и двое-трое молодых. Я сознательно не сказал об этом. Не стоит вспоминать при этом Довженко, ибо он давно вырос и перерос своих (волею судеб) товарищей в ремесле. Довженко — козырная карта нашего кино, и ею несколько лет закрываются от ветра со всех сторон. Возьмите ее из колоды — остальные будут некозырными».

«Земля»
Автор сценария и режиссер А.Довженко. Оператор Д.Демуцкий. Художник В.Кричевский. Композитор Л.Ревуцкий. ВУФКУ (Киев). 1930.

Да, в 29-м году, через три года после своего дебюта в кино, 35-летний Александр Довженко чувствовал себя козырем. Да еще каким! Помните известную мемуарную заметку Сергея Эйзенштейна о том, как в феврале 29-го они с Пудовкиным и Довженко отмечали втроем премьеру «Арсенала»? Как разыгрывали маски великих художников Ренессанса — Довженко выпал Микеланджело. Время, однако, было нешуточным — верили ведь всерьез, что за окнами начинается «золотой век». Руководителю страны тоже нравился имидж лидера вселенского Возрождения, поэтому игровые сюжеты со временем обретали вполне циркулярный вид. Не удивительно, что трое молодых режиссеров обрели статус ренессансных гениев, и в этом качестве их лики попали на державный иконостас. Ныне разрешено в ту сторону не креститься и при большом желании даже по-язычески плюнуть: мол, прислужники дьявола... Что ж, серой тут попахивало, ее из песни не выкинешь.

В этом самом 29-м, летом, Довженко начнет работу над своим лучшим фильмом — «Земля». Возрожденческая мифология присутствует здесь, прежде всего ее образная категориальность, так или иначе работавшая в сознании украинских интеллектуалов того времени. Скажем, понятия «закат» и «восход», выкатившиеся из знаменитой книги Шпенглера далеко за пределы Германии. Именно о «закате» шла речь у немецкого философа, а не о гибели или о чем-то подобном, то есть о естественной цикличности: солнце всходит и заходит, чтобы утром снова подняться над горизонтом. Закатывается на западе, восходит на востоке. Именно так, поэтому с востока (Востока!) и следует ожидать появления солнечных лучей.

Не лишне напомнить, что образы солнца, восхода и заката, дня и ночи, вечерней тени доминируют в гениальной поэзии раннего Павла Тычины. Его первый поэтический сборник называется «Солнечные кларнеты», провозглашение и празднество независимости Украины он воссоздал в небольшой поэме «Зо-

лотой гомон» («Золотий гомін»), где центральным является образ солнца, а в финале народ-мессия шествует в будущее «с солнцем, голубями» (поэма написана в 1918 году). Цикл стихотворений «Улица Кузнечная» (из сборника «Вітер з України» 1924 года) имеет подзаголовки «Закат I», «Закат II», «Солнце устало», причем в ряде случаев это более чем очевидный диалог с книгой, идеями Шпенглера. Поэзия Тычины настолько сопоставима с фильмами Довженко, что иногда может выступить в роли комментирующего текста к ним.

Предчувствие возрождения, наступающего «золотого века» доминировало в той среде, частью которой был Довженко. Предметом спора, однако, было то, на кого ориентироваться в ренессансном процессе. На массы, на хлебопашца и его ценностный мир или же на личность, сверхчеловека даже, пусть и ницшеанского замеса? Склонялись больше ко второму варианту — «Арсенал» красноречивое тому свидетельство.

Украина и украинство представлялись нередко в виде деревни, земли, неоплодотворенного уснувшего лона, нуждающегося в мужской силе. Традиционный хутор, эдакий украинский вариант российской Обломовки, надлежало взять, и взять силой, протаранив девственную «плеву», столь ревностно оберегаемую и почитаемую (кем? петлюровцы — знак этих оберегателей) в качестве некоего национального символа. Цвет крови здесь более чем органичен и уместен как знак взятия, символ оплодотворения и последующего рождения, которое, конечно, и будет тем самым возрождением. Отсюда, именно отсюда симпатии к большевизму и большевикам как к силе (мужской силе!), способной радикально изменить этот мир. Слабые должны уйти, исчезнуть, раствориться — им не место здесь... Разве ж задумывались, что сильный, придя и утвердившись, начнет и идеологов «протаранивания» девственных вековечных лон вышвыривать куда-нибудь подальше.

Начало «Земли»: поле, волнуемое ветром, девушка и подсолнух. Последний есть наместник солнца на земле, знак его[1], и, стало быть, нам явлен образ земли, помеченной данным знаком. Девушка есть символ нетронутости, девственности. Солнцу еще предстоит взойти над этой землей, пока же здесь вечерние сумерки. Их выражением служит закат жизни Василёва деда — он уходит из жизни, подобно солнцу, тихо закатываясь за горизонт. И склоняются над ним подсолнухи, предвещая грядущее воскрешение в иной ипостаси, будущий восход. Только для этого нужно чье-то усилие, чей-то спасительный героический жест.

Комсомолец Василь уходит в город и возвращается оттуда на тракторе, встречаемый всем селом. Нетрудно заметить здесь параллель с эпизодом въезда Иисуса Христа в Иерусалим на осле. То же ликование масс людей, вышедших навстречу провозвестнику новой жизни, те же славословие его и хула.

Это, конечно, не сознательно выстроенная ассоциация. Следует напомнить, что речь идет не просто об эпизоде из Евангелия, о сюжете сугубо христианском. Тут весьма древняя традиция, восходящая к древнему образу женского божества плодородия, матери-земли. В этой мифологии мать-земля имеет своего супруга, Бога небесного, который оплодотворяет ее светом и влагой. Боги неба и земли ежегодно справляют свой брак, результатом чего и является рождение новых детей. Поэтому праздник жатвы считается наиболее радостным и торжественным.

Въезд в город (вспомним «Арсенал») или в деревню есть жест взятия, а в конкретном мифологическом мышлении это было, попросту говоря, половым актом. Поэтому ворота города все в той же традиции мифологического мышления представлялись в виде женского полового органа. Открыть ворота — значит родить, материнская утроба при родах — открывающиеся небесные врата, пройти сквозь них — значит спастись, родиться[2].

Спаситель на языке земледельческого мифа (а именно на этом языке говорит Довженко в «Земле») есть зачинатель жизни, новых рождений. Василь въезжает на своем железном «осле», который, если уж следовать обозначенным историческим символам, тоже является «спасителем»: сесть на него означало спастись. Поэтому когда трактор вдруг заартачился, это обозначает еще и ситуацию отказа участия в спасении.

---

[1] Близкую трактовку этого эпизода представил В.Михалкович в своем интересном, глубоком докладе на научной конференции «Земля». 1930—1994», состоявшейся в Москве 28—29 апреля этого года (устроитель — Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры при участии Музея кино, НИИ киноискусства и посольства Украины в России). Материалы конференции будут опубликованы в № 23 «Киноведческих записок».

[2] См.: Фрейденберг О. Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии). — В кн.: Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978.

Итак, въезд Василя есть не что иное, как свадьба, соединение с землей-девицей, жаждущей спасительного совокупления. Плуг вонзается в землю — свершилось! Затем в одном из последующих эпизодов нам в подробностях покажут жатву, превращение зерна в хлеб... И любовное томление парубков и девчат, снятое методом режимной съемки. Тот же цикл «романа» женского и мужского начал, уже свершившегося на этой земле. Ликующий танец Василя, пребывающего в тесном телесном контакте с землей (объятия земли)[3].

Где-то близко солнце, его восход, его рождение и возрождение. Но чтобы это произошло, нужна искупительная жертва спасителя. Выстрел, смерть, похороны, которые синхронизируются с родами Василёвой матери, ясно обозначают воскрешение героя. Рождающее материнское лоно разверзлось, и он ушел через врата небесные в вечность, на новый круг бытия: в финале невеста Василя в улыбке другого парня узнает бессмертную сущность. Сотрясаются небо и земля от нового брачного соития: материнское лоно принимает живительную влагу... И — солнце, вот оно дрожит в каждой капельке влаги, вот брызжет светлой небесной радостью дарованной, вновь возрожденной жизни. Спасена земля, возрожден снова род людской — нет конца этому вечному волшебству.

«Земля» не понравилась Сталину. Хоть вроде бы все как надо: большевик врезается в лоно этой вечной жизни, дабы... Да, но только побеждает как бы сама жизнь, вовлекая в свой водоворот и большевика. Не политический титан он здесь, не идеологический мессия по существу своему — здесь преобладает поэзия земли, почвы, на которой взращен род людской. Поэтические законы народного мифа в «Земле» взяли верх над утилитарным пропагандистским их использованием. И в результате — Довженко победил как художник. Быть может, последний раз в своей жизни. Остальное — трагедия новых попыток искренних (и не очень) компромиссов с диктатором и диктатурой. Хотя художник в нем всегда был сильнее, всегда уберегал от подчинения бесчеловечной власти. Поэтому он, Довженко, и остается с нами как человек Возрождения в подлинном смысле этого слова, не тускнеющем от прикладного его использования, как художник неистовый, одержимый могучим стремлением обновить человеческую жизнь. Пусть не обновилась она, пусть снова впала во тьму, во мрак и ужас. Мы все же верим... И можно ли не верить, когда снова и снова смотришь эти ликующие, победительные кадры «Земли»? Несмотря ни на что — человек прекрасен. В этом Довженко не сомневался никогда.

[3] См. об этом статью Л. Березовчук «Земля» А.П. Довженко: возможности современного восприятия», которая будет опубликована в журнал «Киноведческие записки», 1994, № 23.

Илья Кабаков, Юрий Купер

52 диалога на коммунальной кухне

Фрагменты

Эти диалоги между И. Кабаковым и Ю. Купером происходили вовсе не на коммунальной кухне, а в большой и светлой комнате; и не в коммунальной квартире, а в чистой и просторной мастерской. И не в Москве, а в Париже. Но все остальное, кроме заглавия, абсолютно правдиво и лишено всякой выдумки. Оба художника — близкие и давние приятели, мастерские обоих в Москве 70-х были совсем рядом, и встречались они тогда почти ежедневно.

И главное, что объединяло их тогда, что заставляло их с полуслова и даже без слов понимать друг друга, — это густая и неподвижная, как патока, атмосфера той жизни, в которую они были погружены и которая диктовала им и сюжеты их картин, и материал, из которого они делались.

И, конечно, главным Образом и концентратом этой атмосферы была для обоих Коммунальная Квартира, в которой прошла значительная часть их жизни, и центр любой коммуналки — Коммунальная Кухня. Поэтому, когда пришла идея, уже в Париже, в 1989 году, обсудить картины, сделанные в Москве, и то, что связано с ними, обоим не составило никакого труда подняться и улететь воображением к тем местам и обстоятельствам, которым не суждено ни исчезнуть, ни измениться.

Илья Кабаков, Юрий Купер, Москва, 1970

...Снова оба сидели за столом, покрытым зеленой в пятнах клеенкой, на коммунальной кухне, полной знакомых запахов и ароматов, снова Ольга Ивановна жарила «пожарские» котлеты и осведомлялась своим вечно хриплым голосом: «Когда в конце концов, Юра, ваши гости научатся спускать за собой в уборной воду?»

Илья Кабаков. А эта картина — объяснение. Нет тут еще одной из этой серии, которая называется «В углу». Тогда не было никаких выставок, и все показы происходили в мастерской. Зрители не знали, как на это дело смотреть, и я должен был стоять рядом, как клоун, и объяснять. Получался настоящий хеппенинг. Потом мне надоело повторять одно и то же, и я взял такую же доску, замазал ее такой же коричневой краской и написал объяснение для каждой картины. Вот видишь, здесь написано: «Иван Трофимович едет за дровами», «В углу», «Лежат внизу». Зритель может прочитать объяснение и разобраться, что там нарисовано. Но я с удивлением заметил, что письменное объяснение ровно ничего не объясняет и никакого отношения к предмету не имеет. Скорее это объяснение самого себя, причем совершенно абсурдное. И вдруг я понял, что это свойство большинства объяснений, разъяснений и пояснений, которыми так изобилует наша действительность и которые сами по себе представляют большую загадку. Они скорее запутывают то, что они должны были бы разъяснить, и получается какое-то бесконечное объяснение объяснения, которое разъясняет еще другое объяснение, и так до бесконечности... Так что довольно скоро перестаешь вникать в их содержание, а думаешь, повесив голову: кто все это понаписал, зачем, собственно, и что он этим хотел сказать...

Юрий Купер. По-моему, особенность этих объяснений и заключается в том, что чем больше их читаешь, тем меньше понимаешь. И

Илья Кабаков — Юрий Купер. 52 диалога на коммунальной кухне. Марсель — Ренн, 1991

начинаешь задумываться, сколько же сил на них пошло, что себе представлял человек, который над ними корпел, и откуда, собственно, взялся этот дикий язык...

И.К. Советская новоречь.

Ю.К. Да, или новая речь, потому что слова, логические связки, фразы выстроены так, что автор сам первый в них запутывается, и когда ему удается покончить с очередным предложением, то он счастлив безмерно, что выкарабкался из этой абракадабры. И ему уже не важно, понятно ли хоть кому-нибудь, что он собирался сказать вначале.

И.К. Получается, что объяснения заведомо пишутся для полного идиота, который не в состоянии ничего понять. Задача при этом ставится двойная: разжевать до предела нечто, предназначая эту жвачку для читателя-дебила, но при этом соблюсти тот специфический отрешенно-официальный тон, который, по мнению автора, должен сопутствовать административному стилю.

Ю.К. Любопытно, что тон этот всегда менторский. Пускай сочинитель был всего лишь дворником или слесарем в жэке, когда его попросили: «Слушай, Федор, возьми-ка напиши», в момент «творчества» он преображается в начальника.

И.К. Он настолько вырастает в собственных глазах, что просто жуть берет. Начинаешь испытывать почти религиозный страх перед его текстом, он словно бы нисходит от неких высших сил народам мира. Например, не тебе нельзя здесь перейти дорогу, а вообще нельзя переходить, никогда, нигде, ни при каких обстоятельствах!

Ю.К. Вот я начинаю читать: «Доска объяснений», пока вроде бы ничего страшного нет. Читаем дальше: «Стендов 1, 2, 3». И когда перечитываешь: «1, 2, 3», становится страшновато. Вот оно что, оказывается, их три, значит, надо быстро разобраться, где тут первый, где второй, где третий. Тут уже ты начеку; и продолжаешь читать, уже несколько напугавшись: с одной стороны, ты должен все точно понять и узнать, как тебе действовать дальше, а с другой — тобой в этом тексте вовсе и не интересуются, и произносится он в какое-то гулкое, абсолютно пустое пространство...

И.К. Я хочу еще кое-что добавить... И в стендах, которые послужили мне образцом, и в тех, что я сделал, замечателен сам шрифт. Этим шрифтом, выполненным, разумеется, от руки, начиная с пятидесятых годов покрывались все бесчисленные шрифтовые поверхности, предназначавшиеся для общественных мест. Это весьма своеобразный каллиграфический стиль. Мне кажется, что в основу этой эстетики были положены железнодорожные плакаты насчет того, что по путям ходить опасно. Причем если бы человек остановился и начал их читать, он либо пропустил бы свой поезд, либо попал бы под него. Эти тексты — законченная вещь в себе, а отнюдь не молниеносная информация, которая подскажет, как увернуться от поезда, который тебе сейчас все руки-ноги обломает...

Ю.К. Я помню один такой плакат: мчащийся на полной скорости поезд, скорость изображена линиями, разрезающими воздух, как бы ветер от движения... И падающий с разинутым ртом человек, помнишь?

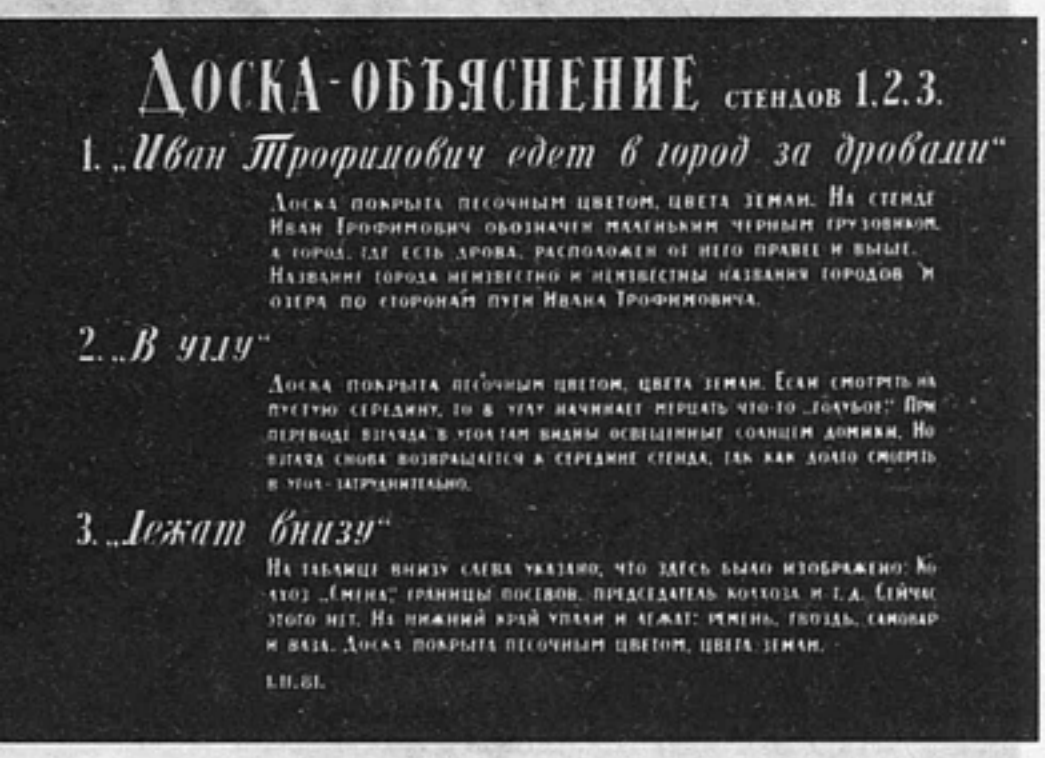
И.К. Ну, разумеется. У него был такой мирный, интеллигентный вид.

Ю.К. А кстати, они сохранились, эти плакаты?

И.К. Нет, к сожалению. А какая бы выставка из них получилась! Но все исчезло, заржавело, сгнило на помойках, и уже поздно об этом думать. А там были сюжеты необыкновенной силы. Например, на крыше поезда двое едят и пьют, а ты видишь, что жить им осталось три секунды, туннель надвигается, но они абсолютно спокойны... Или идет интеллигентный человек в шляпе, с авоськой, где у него вермишель, в другой руке портфель, думает: сейчас он с работы придет, сварит себе вермишель — а в трех метрах от него локомотив, и ничего уже сделать нельзя, ни крикнуть ему, ни помочь...

Ю.К. Он переходит пути, что ли?

И.К. Переходит в неустановленном месте. А еще, помнишь, девочка по рельсу идет, балансирует, в одной руке у нее цветы, которые она маме несет, в другой — портфель с хорошей отметкой, и тоже в трех шагах от нее поезд?



ДОСКА-ОБЪЯСНЕНИЕ стендов 1.2.3.

1. „Иван Трофимович едет в город за дровами"

Доска покрыта песочным цветом, цвета земли. На стенде Иван Трофимович обозначен маленьким черным грузовиком, а город, где есть дрова, расположен от него правее и выше. Название города неизвестно и неизвестны названия городов и озера по сторонам пути Ивана Трофимовича.

2. „В углу"

Доска покрыта песочным цветом, цвета земли. Если смотреть на пустую середину, то в углу начинает мерцать что-то „голубое". При переводе взгляда в уголках видны освещенные солнцем домики. Но взгляд снова возвращается в середине стенда, так как долго смотреть в угол затруднительно.

3. „Лежат внизу"

На табличке внизу слева указано, что здесь было изображено: колхоз „Смена", границы посевов, председатель колхоза и т. д. Сейчас этого нет. На нижний край упали и лежат: ремень, гвоздь, самовар и ваза. Доска покрыта песочным цветом, цвета земли.

1.11.81.

«Доска-объяснение к трем русским картинам»

И.К. А эта картина называется «Лопата». Обычный стенд, наподобие тех, что висят в пожарной охране. При пожаре с него надо сорвать лопаты, совки, ведра и т.д. Только покрашен он не красным, а отвратительным зеленым цветом. Ты знаешь, в наших учреждениях есть два главных цвета: тускло-зеленый, цвета окиси хрома, о нем говорят: немаркий цвет, и коричневый, о котором мы с тобой уже говорили. Так вот, этот стенд покрыт зеленой краской, а рама аккуратно обита белыми планками. Присобачена лопата наверху, а внизу, прикрытые пластиком, находятся восемь рассказов из моей жизни, от глубокого детства до того момента, когда я делал эту картину. И в каждом эпизоде появляется лопата, но всегда в новой роли. Это воспоминания о жизни, своего рода мемуары.

Ю.К. Лопату ты тоже сам сделал?

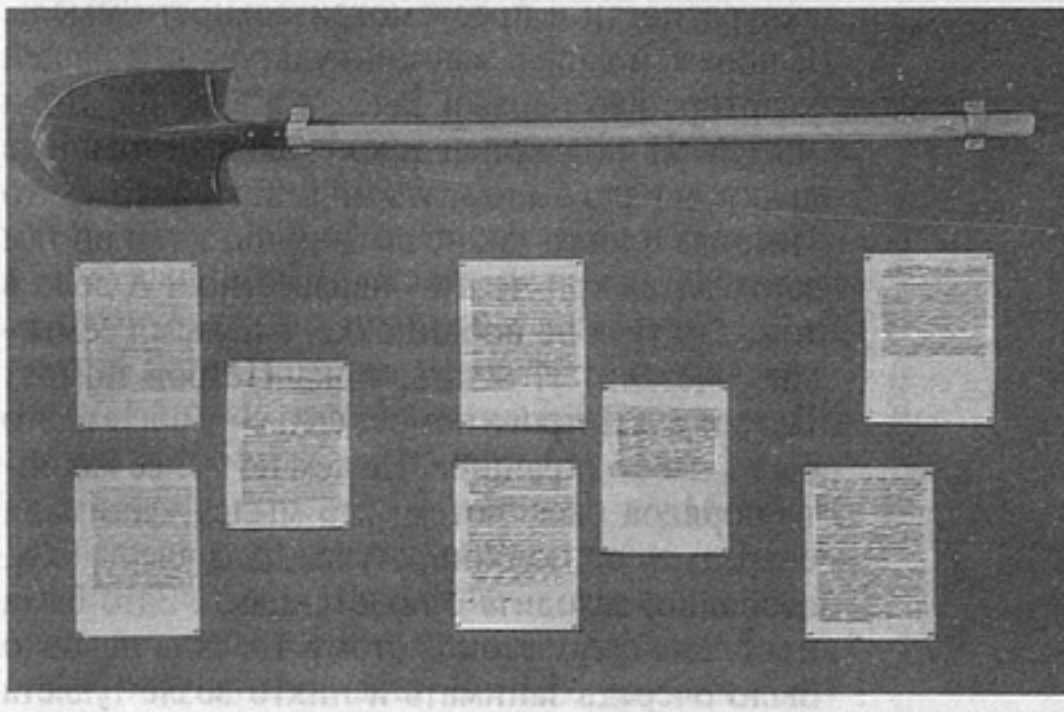
И.К. Нет, что ты, как ее сделаешь. Лопату я купил, а с черенком очень непросто вышло. Это целая история, и она тут есть в одном из рассказов, напечатанных на машинке. Особая эстетика наклеенных бумажек, гнусный фон и необыкновенная, музейная значительность самого предмета — лопаты. Некоторые думают, что лопата тут — образ, полный глубокого смысла: закапывание могилы, конец, засыпание землей, но здесь обыгрывается еще одна типично советская ситуация. Огромное место в нашей квартире занимает бесконечный инструктаж: как, где, при каких обстоятельствах использовать этот предмет. И здесь в картине эстетика — инструктивная. Только вот на пожарном стенде в роли инструкций оказались разоблачительные истории из собственной жизни.

Ю.К. А как размещены листки на плоскости? Ты как-то об этом думал?

И.К. Ну, конечно, именно здесь и шел поиск: чтобы все было «красиво».

Ю.К. Потому что я заметил, что горизонтальные ряды точно выровнены. Это говорит о дизайнерском опыте человека, делавшего стенд. Но вдруг происходит смещение в третьем вертикальном ряду, и одиночные листы сдвинуты...

И.К. Ты подметил очень важную вещь. Эта композиция — целая поэма нашей эстетике, так называемой служебной или коридорной. Здесь имитируется принцип развески объявлений по коридорам жэков, учреждений. Их делает не профессиональный дизайнер, оформляющий витрины, в просто товарищ Петров Николай Ефимович, которому дали такую общественную нагрузку. Одной из разновидностей этого искусства была стенгазета. Расположение рисунков и текстов на ней полно необычайной красоты: тут есть и богатство и стройность симметричного ряда, и вольная асимметрия, и чувство игры, которую привносит человек, изготовляющий этот шедевр. Даже простое объявление, что продаются билеты в кинотеатр «Ударник», будет обязательно с каким-нибудь рисунком, причем в самом красивом месте, в углу или вверху. Тексты на пожарном стенде совсем не безумец приклеивал, а художественно одаренный человек, чувствующий симметрию, порядок, придающий официальному документу некоторую ритмическую вольность.



«Лопата»

Ю.К. Когда я смотрю на эту картину, я вспоминаю свою дверь в коммунальной квартире на 1-й Мещанской. Там всегда висело два объявления: счет за электричество, кому сколько платить, и очередь пользования ванной. Второй список, для постороннего кажущийся совершенно абсурдным, висел целый год; потом на следующий его меняли. В квартире было восемь или девять комнат, в каждой по пять-шесть человек. На списке значилось:

Понедельник — Сыроегины
Вторник — Шишовы
Среда — Мячины
Четверг — Новиковы
Пятница — Дорошевы

и так вплоть до воскресенья. Это был их банный день, право первой мойки. Если кто-то хотел мыться в среду, то должен был спросить разрешения у Мячиных — они на этот день полные хозяева ванной. А назавтра уже они должны унижаться и просить. И мне оставалось мыться ночью, когда вся семья Мячиных отмоется.

И.К. Ну, а если Дорошевы решили мыться поздним вечером, то целый день свободная ванная? Как тогда?

Ю.К. Если Дорошевы разрешали, то можно было.

И.К. А если не разрешали?

Ю.К. Да, но если это день Дорошевых, то мытье начинается почти с пяти часов: сначала сын, который пришел из школы, потом родители, когда с работы вернутся. Весь вечер семья займет запросто — то есть освободится ванная где-то к двум часам.

И.К. Значит, бесполезно за Дорошевыми занимать...

Ю.К. Ты представляешь себе чувство человека, которому дан всего один день для мытья?

И.К. Надо сказать, что это поразительная по аккуратности и предусмотрительности мысль. Я поражен вашей ванной культурой. В нашей квартире кто первый залезал в ванную, тот и мылся. И под конец происходили страшные драки, и надо было звать милицию, потому что Петрова просто так не выгонишь, а чем он там занимается три часа — неизвестно... А дело в том, что туда не поодиночке, а целыми семьями залезали. И ждать, пока Петров помоет Петрову, а Петрова помоет сына —в общем, это было что-то страшное. Но тем не менее какой-то порядок был, за тем, кто мылся, занимали очередь, и он, кончив, стучал им в дверь, мол, свободно, заходите с полотенцами. Зато была проблема с туалетом, потому что туда неловко было очередь занимать и никто возле туалета не стоял. Но все стояли за дверью в комнате, и как только уборная освобождалась — а слышно было по звуку ревущей воды, — бросались туда. Тот, кто поживее, помоложе и, главное, ближе к туалету, врывался первым. Помню, у нас много было мелких хитростей. Например, тот, кто хотел, извини, посрать, шел одолжить чашку соли у Николая, который жил всего за две двери до уборной!

Ю.К. У нас на коммуналку было три туалета, и все они были распределены между семьями. Я принадлежал к тому клану, который очень любил чистоту и не позволял другим пользоваться нашим туалетом. Сосед повесил замок с шифром, и надо было знать номер — как на сейфе! И я, естественно, всегда забывал этот шифр, и приходилось идти в чужой сортир, если я не мог открыть свой.

И.К. А ходили со своими стульчаками?

Ю.К. Да, конечно. А был один человек, как же его фамилия? Звали его Самуил Исаевич, он был математик, совсем глухой. Так он вообще туалетом принципиально не пользовался. У него был горшок, и он с ним изредка по коридору проходил, прижимаясь к стенке; нес выливать горшок в чей-нибудь туалет, но сам ни к одному клану не принадлежал. То есть он не хотел иметь дела с общей системой. Не говоря уже о ванной.

И.К. Ему, наверно, здорово доставалось?

Ю.К. Еще бы!

Ю.К. А вот снова типично жэковская картина. Расписание выноса помойного ведра — дело серьезное! Ведра стоят на общих кухнях, на лестничных клетках, и если не установить дежурство, их вообще никто во двор на помойку выносить не будет. В Советском Союзе за все положено бороться — и вот создана система борьбы ЗА ЧИСТОТУ! Мне нравится, как ты написал эти слова — такая стенгазетная, уходящая в перспективу надпись, она придает стенду героизм, динамику. Это действительно сложно — составить так расписание, чтобы никого не обидеть, чтобы Шишкин не вынес ведро дважды подряд, а то до убийства дело может дойти! Надо все четко распределить. Человек, который отнесся к работе халатно, не просто составил список, а еще ведро нарисовал. За это его могут в должности повысить!

И.К. Тут указаны фамилия, номер квартиры, число, месяц, год — и так на шесть лет вперед. Царит фатум, древнегреческий рок: человек может заболеть, умереть, но ведро должно быть вынесено именно им, хотя после смерти прошло уже четыре года! «Помоечное» время существует помимо житейских, исторических и прочих событий — даже дом могут снести к черту, но сама идея расписания, порядка восторжествует на небесах. Подойдет к стенду товарищ Мовчан или Левчук и узнает, что в 1984-м, когда его дочь уже окончит институт или еще что случится, все равно 15 мая его день выноса помоев! Он теперь не может отлучиться, взять отпуск.

«Вынос помойного ведра»

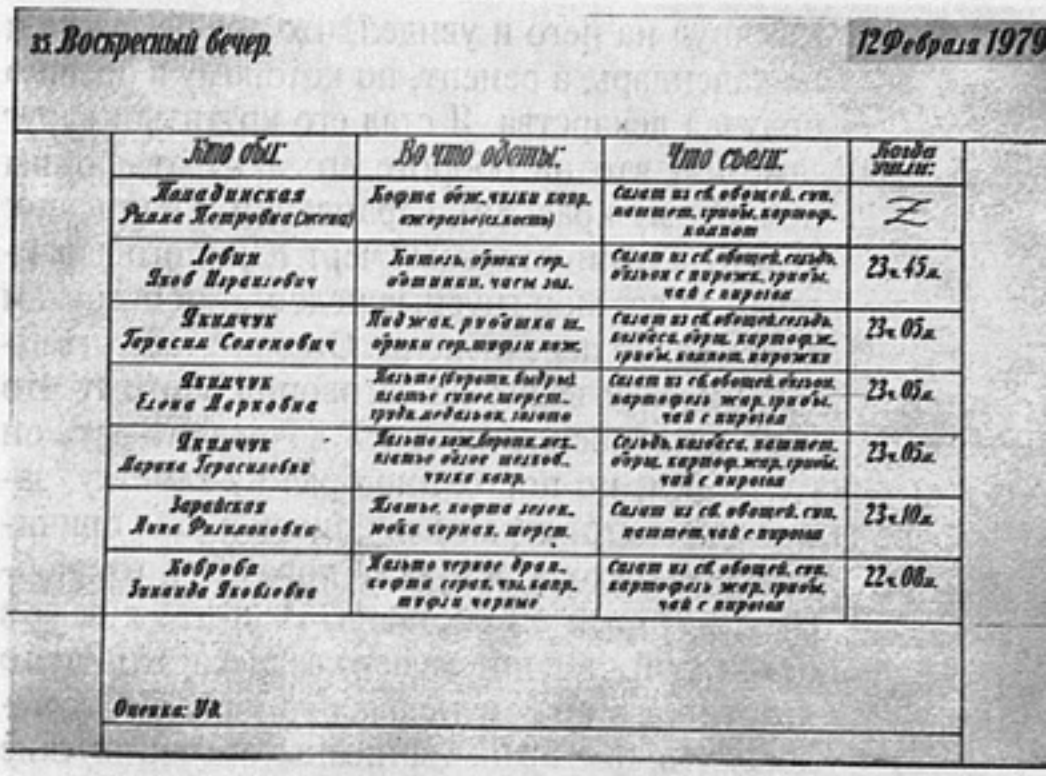
Ю.К. Я говорил об однообразии фамилий, имен, за которыми не видно людей. Но чередование грузинской, армянской, еврейской, русской и украинской фамилий снова создает впечатление правдоподобия. Словно это и в самом деле реальные люди...

И.К. Когда я писал эти фамилии, я, конечно, мысленно представлял себе этих людей... Я, например, бессознательно написал Солод, а оказалось, это фамилия жены Янкилевского. Ты, разумеется, прав: здесь не просто расписание. Вынос ведра не просто занятие, как любое другое, ведро надо выносить во имя Чистоты, то есть это становится акцией более высокого порядка. Так что в расписании заложен глубокий смысл...

Ю.К. Пусть выносят ведра!

И.К. Все, что мы смотрели, относится к жэковской серии. Предполагается, что изготовил стенды по заказу жэка местный умелец, мастер писать шрифты и вывесил их на всеобщее обозрение. Здесь не только информация, но и своеобразная эстетика — эти вещи призваны украшать стены. Поэтому каллиграфия здесь очень тщательная, буквы красиво выведены — сообразно, конечно, представлению о красоте этого человека. Порученную ему работу он делает чрезвычайно аккуратно, даже с любовью: берет текст в рамочку, следит за симметрией; образцом ему, видимо, служат старинные грамоты.

Эту большую картину, «Расписание поведения членов семьи Мокушанских с такого-то по такой-то год», сделал тот же человек, но уже не по заказу жэка, а для себя, и повесил дома. В семье полный беспорядок — все едят не вовремя, хамят, убегают, друг с другом не разговаривают. И вот отец семейства — хотя бы на короткий срок, на осенне-зимний сезон, — создает правила поведения для родных. Он тщательно продумал и написал, кто что должен делать в течение дня, перечислил, как ему кажется, все функции каждого члена семьи — его самого, жены, сына, невестки, дочерей, внуков. То есть он создал образ идеальной советской семьи. Лишь на фоне общей нашей бестолковщины можно понять величие замысла этого человека: он как бы накрывает сеткой жизнь, которая давно расползлась по швам. Теперь все будут знать, когда подъем, когда зарядка, когда все ту же помойку выносить... Далее, с семи утра у него запланированы беседы с женой и сыном, завтрак. И у каждого что-то есть: кто моет посуду, кто гуляет с ребенком, который с 4 до 4.20 играет в песочнице. Это модель не столько жизни, сколько представления о ней, утопических грез пенсионера Мокушанского — мечта человека, который наверняка давно проклял и ненавидит своих детей! Детей, которые все делают не так, невестку, которая пропадает неизвестно где... Это образ всеобщего мира, порядка, гармонии — наподобие проектов Манилова в «Мертвых душах». Внизу выделены две графы: «Праздничные даты», «Торжественные и юбилейные дни, дни рождения» и приклеен крючок: когда наступает нужная дата, на него вешается номер праздника, чтобы все были в курсе дела. А справа ведется другой учет: «Уголок ухода и прихода домой», как в заводской проходной, у каждого члена семьи свой крючок... Пришел домой — повесь номерок на свой крючок. Но кто-то несознательный нацепил на крючок бумажку: «Пошел на хуй!»



«Воскресный вечер»

Ю.К. Разговор о картине напомнил мне одну историю, которая приключилась со мной. Много-много лет назад, когда мне было лет восемнадцать, я женился в первый раз. Отец моей жены, старый коммунист, был довольнотаки известным экономистом и занимался какими-то там исследованиями. Он был страшно больной человек, у него с сердцем было не в порядке, и мне постоянно приходилось бегать в аптеку за валидолом и за всякими другими лекарствами, вообще быть чем-то вроде няньки при нем, мы ведь все вместе жили. А в то время в туалетах вешали мешочки с нарезанными бумажками: газеты, листки из календаря, всякая чепуха в этом духе. И вот однажды я машинально залез в такой мешочек...

И.К. ...вышитый...

Ю.К. ...матерчатый, и достал оттуда какой-то листок. Прежде чем употребить его в дело, я

взглянул на него и увидел, что это не газета и не календарь, а рецепт, по которому я обычно получал лекарства. Я стал его крутить и вдруг заметил, что на обороте его аккуратнейшим почерком, красным карандашом, написано: «Список отрицательных черт Юриного характера». И все мои гнусные недостатки были там старательно перечислены. Он о них, естественно, ни разу вслух не заговорил, потому что хорошо относился к своей дочери, то есть он их терпел, но постоянно брал на заметку, записывал. Этот странный список и стал причиной моего ухода. Я просто поразился тому образу, который он составил. И потом я ведь в некоторой степени от него зависел: жил в его квартире, в общем некрасиво как-то получалось. Но там были написаны просто жуткие вещи, мне даже неудобно было читать! Одним из главных пунктов шла «аполитичность». Да-да, она шла вторым номером...

И.К. В твоем рассказе очень важно одно обстоятельство. Ведь этот человек все в себе хранил, вертел все время в голове, страдал и мучился. Вряд ли он кому-нибудь показывал эту бумажку, но ведь взял и облек свои мысли в письменную форму! Вообще роль письменного текста в нашем обществе трудно переоценить. На Западе совершенно не важно, что пишут в газетах; пишет себе журналист, ну и пусть пишет, это его личное дело, что он там понапишет. У нас же, по крайней мере в прошлом, газетная статья была самой настоящей инструкцией. Например, написали про меня статью, назавтра она была уже распространена по издательствам, и работу мне немедленно перестали там давать. И не давали до тех пор, пока очередная газета не упомянула мою фамилию в позитивном смысле... Так что вера в написанное, а тем более печатное слово — вещь немаловажная. И это расписание имеет огромный магический смысл, не то что какое-нибудь там расписание на вокзале. Тут автор убежден: написал он его, все увидят его и будут делать так, как там написано... Это своего рода скрижали судьбы. Когда твой тесть писал этот документ, он словно бы доводил твои недостатки до сведения высших инстанций. Абсолютно ритуальное действо...

Ю.К. Ну, об этой картине мне легко говорить, потому что, во-первых, я ее хорошо помню, а во-вторых, она произвела на меня сильное впечатление. Будучи недавно в России, я задался вопросом: если бы я был фотографом, какую бы тему я выбрал для своего альбома? Безусловно, очередь, самый яркий общественный институт семидесятых-восьмидесятых годов. О ней можно говорить бесконечно, у нее есть свои законы и обычаи: писать номера на ладонях, составлять списки, отмечаться, вообще очередь — это энциклопедия советской жизни.

И.К. Кстати, об этом написана повесть Владимира Сорокина, ты ее читал?

Ю.К. Да... Картина меня поразила тем, что в ней при всем обилии персонажей нет ни одного героя. Одни статисты, создающие расслабленную массу ожидания. За исключением одной женщины, никто не повернут в сторону зрителя. Да и она глядит не на нас, а в окно, пытается прочесть что-то приклеенное к стеклу. И так создается эффект незаметного присутствия, точно мы подглядываем за происходящим в замочную скважину.

И.К. Ты словно проходишь мимо стеклянной витрины и видишь, что стоит куча народу, и машешь рукой: да ну еще, не буду заходить, да и неизвестно, что дают.

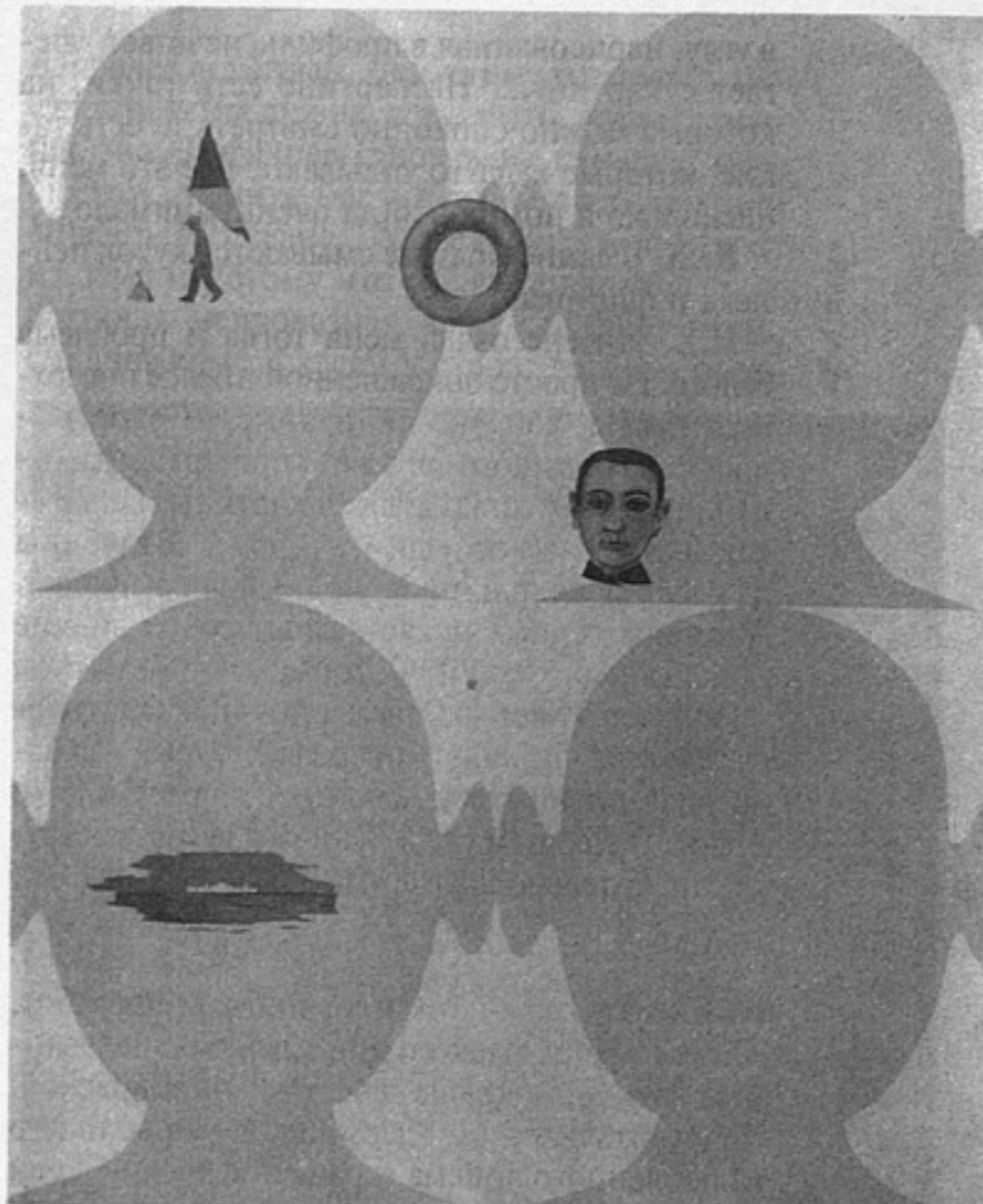
Ю.К. Атмосфера неизвестности как раз и превращает картину в человеческий документ. А колоссальные надписи, закрывающие и зал и людей, это список того, что там можно купить?

И.К. «Сегодня и ежедневно требуйте в магазинах Ленпродторга», а дальше следуют колонки с перечислением. Этот текст можно воспринимать как рекламное объявление, вывешенное на стекло: мол, заходите и покупайте. Такое широковещательное приглашение: покупайте мясо в магазинах МЯСГОСПРОДТОРГА. Подобных рекламных плакатов в свое время было очень много. Помнишь, нарисована корова, поделенная на куски, а внизу подпись: филейная часть № 6, задняя часть № 4, ножка, копыта и т.д. Корова при этом смотрит на нас

и ласково улыбается, видимо, счастлива оттого, что от нее сейчас будут отрезать филейные части... Приведенный текст абсолютно документален. После настойчивого приглашения следует перечисление так называемого обязательного ассортимента по отделам. В гастрономии заявлены молочные продукты, сыры, в колбасном отделе — множество колбас, в рыбном — свежая, копченая, соленая, маринованная рыба в изобилии, затем идет бакалея, а в конце фрукты и овощи. Читая список, человек пускает слюни, не зная, что выбрать. И кстати, везде указаны цены, а внизу перечислены услуги: упаковка солений, доставка на дом (ведь вы столько всего накупили, давайте мы вам все привезем). Если нужны заказы по случаю праздника, звоните немедленно — и вам его тут же доставят. Рай — да и только. Даже оставлено место для жалоб, если вдруг чего-то из ассортимента не окажется. Указано, кому и куда жаловаться, телефон начальника, который сразу же накажет кого следует... Словом, развернутая программа счастья. Но любой живущий в этой стране знает, что она ничему не соответствует. Кстати говоря, потом эти плакаты сняли, видимо, по чьему-то приказу. Продуктов-то никаких нету, и советы, как выбирать филе, грудинку, телячью ножку, выглядят просто издевательски. Так что картина в некотором смысле социальна. Но интересно, что хотя на ней изображена драма нашей повседневной жизни, все выглядит очень умиротворенно. Ничего особенного, все нормально.

Ю.К. Да, предельная обыденность происходящего. Растянутая композиция — от края до края, от переднего плана в глубину — выстраивает из толпы вялый квадрат, в котором люди ползают, как полудохлые мухи.

И.К. Глазу не на чем остановиться, потому что нет ни центра, ни главного, то есть ничего нет! Словно банку до краев наполнили чем-то густым, вязким. Трудность картины в том-то и заключается, что зритель не знает, куда смотреть и кто тут главный. И монотонное перечисление тоже непонятно; ну и что с того, может он подумать. Да ничего...



«Бублик»

Ю.К. Эту работу я тоже по Москве помню, она довольно старая.

И.К. Одна из первых, сделанных на фанере. Видишь, тут трещина.

Ю.К. Да, она удивительно ностальгическая. Воспоминания, растворенные в пустоте. Не поймешь что нарисовано: кусок моря, портрет юноши в школьной форме, бублик с маком, а из глубины проступают какие-то ушастые головастики. И здесь уже ты стал использовать фанеру, покрывая ее эмалью. И удивительное ощущение заброшенности, как бывает с памятью: что-то еще вспоминается, а в основном все забылось. Этот страшный школьный бублик, на который всю неделю копили деньги... А потом эти бублики крали друг у друга из парты... На меня от этой картины веет холодным ужасом, школьным...

И.К. Да, здесь действительно много детства, и пустынность такая. Потому что воспоминания приходят не цельными картинами, а какими-то кусками. Но тут уже не куски, а какие-то ошметки, которые в виде предметов беспорядочно плавают в голове. И пейзаж может тоже превратиться в такой предмет, как сорванный ветром обрывок афиши. И вот эта фигурка с флагом как будто сорвана с другой картины.

Ю.К. Очень странно...

И.К. Меня всегда интересовал эффект, свойственный любой картине: мы смотрим на нее, а кажется, будто кто-то на нас смотрит оттуда, из глубины. Как из зеркала или из окна. Или как на автопортрете. То есть, по сути, мы же на себя оттуда из глубины и смотрим. А фигурка

в углу, нарисованная в профиль, исчезает, убегает с картины... На картине есть точки, на которые можно спокойно смотреть, и есть такие, которые куда-то уплывают. Все это меня, насколько я помню, тогда очень занимало.

Ю.К. В данном случае смываются кусок пейзажа и фигурка...

И.К. Интересовала меня тогда и проблема белого. Не просто покрашенной в белое поверхности, хотя, конечно, и это тоже, но скорее — проблема большого светового пространства, ограниченного только краями картины. Белое — как экран, на который из огромной глубины излучается искрящийся, полный энергии свет. А четыре головы представляют собой тонкие стеклянные пленки, которые свет без труда пробивает. И четыре предмета — пейзаж, голова человека, бублик и уходящая фигурка — словно плавают на свету, как мухи в пространстве залитого солнцем окна. Они медленно движутся относительно друг друга, плывут или парят...

Ю.К. А это одна из самых ранних твоих работ, в духе геометрического минимализма. Деревянные бруски, покрашенные масляной краской. Действительно, уже здесь видна основа твоего излюбленного приема «крашеной доски». Если можно охарактеризовать твою эстетику с точки зрения пластики, то это ...говно, выкрашенное масляной краской. Какая-то дрянь, подобранная на помойке и покрашенная эмалью, чтобы было красиво. Правда?

И.К. Отчасти это напоминает то, что делаешь ты: ты тоже берешь необработанную вещь, но вместо того чтобы подкрасить ее, покрыть белилами или розовой краской, ты эстетизируешь грязь.

Ю.К. Но что интересно, вот эти три бруска очень тщательно обработаны, а четвертый...

И.К. Из него гвоздь торчит...

Ю.К. Да, и получается довольно сложная композиция.

И.К. По идее, четвертый тоже должен быть в полном порядке, то есть комбинация четырех цветов должна варьироваться вроде как в светофоре. Но внизу произошла накладка: один из кубиков отделился, съехал со своего места из паза и залез на другой кубик. Это повлекло массу изменений, совершенно идиотских. Поэтому вместо ровной закраски появились какие-то пейзажики. Мысль тут такая: раз произошла ошибка, тут же возникает новая жизнь элемента, не похожая на предыдущую. Конечно, идея небогатая, как видишь...

Ю.К. След от предмета заполняет образовавшийся объем. Мне, наоборот, история кажется весьма содержательной. И концепция тут такова: смена порядка обязательно приводит к смене смысла. Но главное, тут ты прав, что все найдено на помойке: сбиты вместе две доски, к ним прибита крышка от ящика, сверху приколочены какие-то палки, и прибиты не бестолково, а крайне аккуратно, и даже швы заделаны. И краской масляной покрашены. Мол, хоть у нас все и небогато, зато чистенько. Помнишь, как у нас перед праздниками всегда красят заборы? Новый поставить — непосильная задача, доски надо доставать и так далее... Но покрасить обязательно надо, иначе начальство накажет. И ты словно говоришь зрителю, что ничего не меняешь в старых вещах, но открываешь их новое качество, новую красоту. Посмотрите на эту вещь, разве она старая, вовсе нет. Она совершенно новая и блестит. Раз покрасили голубой или розовой краской, значит, почти новая. Кстати, какого цвета фон?

И.К. Голубой.

Ю.К. А эти две доски?

И.К. Благородного серого цвета. Эта вот голубая, а палки разноцветные — красная, желтая и, по-моему, синяя. Тебе не кажется, что все вместе получается по известному выражению: «Слышал звон, да не знает, где он». У Мондриана услышал...

Ю.К. И да и нет...

И.К. Какая-то математическая чушь, со всякими подтекстами.

Ю.К. Важно, что уже найден материал. А что ты потом из материала этого стал шить — брюки, пиджак или шляпу, — уже не меняет дела. Брюки укоротил, сузил, дальше уже пошла работа над фасоном. В зависимости от того, что стали носить, какие возникают задачи. Но сам факт, что ты уже начал работать в своем материале, уже достаточное оправдание. Брюк без материала не существует. Можно, конечно, сказать, что есть идея брюк, но идея брюк — еще не брюки. Так же и с картиной. Как сделать картину Кабакова, потому что картин уже тысячи, ими все завешано? И как решить эту жуткую задачу — сделать картину не для жены, мамы или дочери, а сделать нечто в визуальном искусстве? Войти в будущее. Здесь есть два варианта: изобрести новый фасон. Прохоров шьет широкие, а ты — зауженные. Это ошибочный подход, потому что Прохоров в конце концов поменяет фасон, и тебе тогда тоже придется. А потом кто-нибудь вообще начнет шить шаровары на резинках, и твои изделия никого не будут интересовать. Это сезонная мода. А чтобы совершить революцию в брюках, нужен

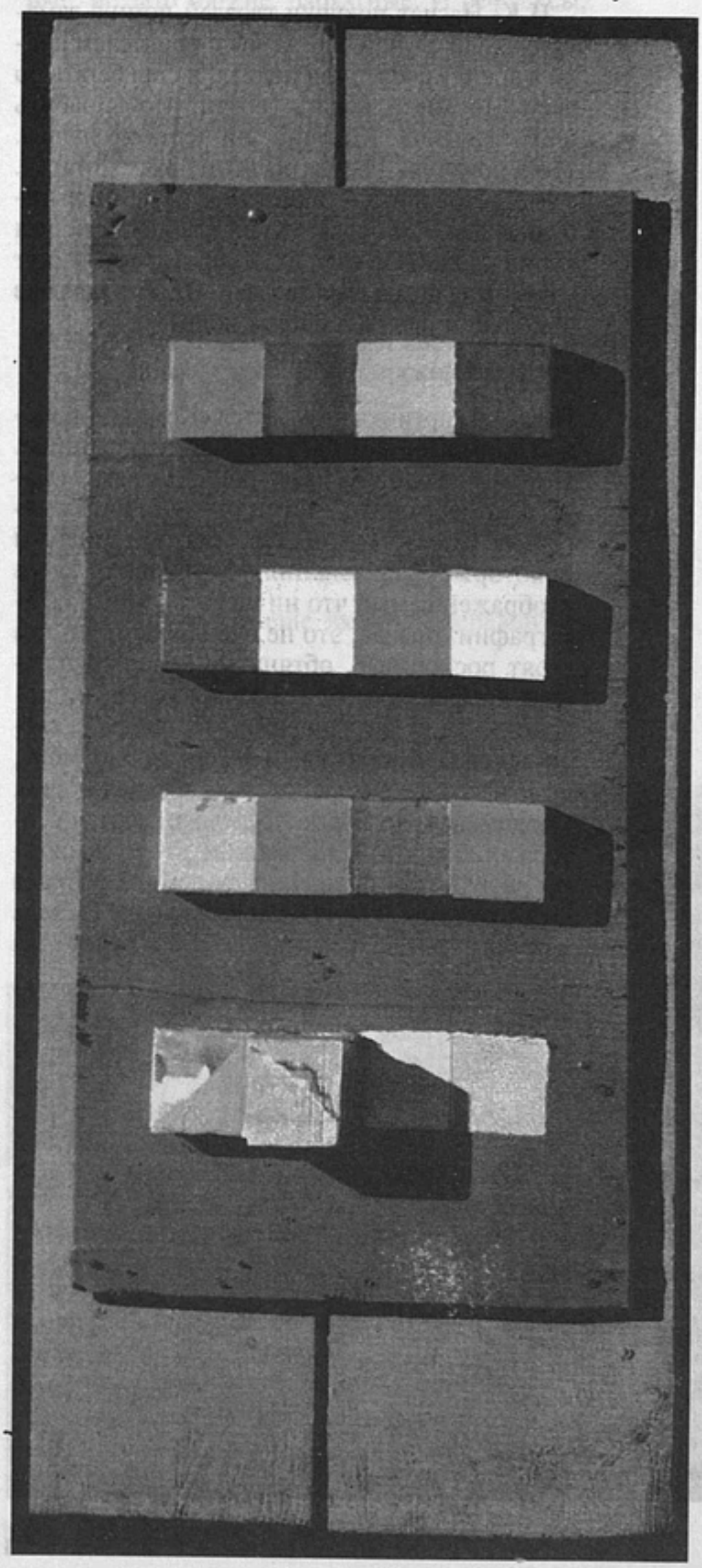
новый материал, как, например, чертова кожа создала джинсы. И что интересно, они не просто вошли в историю, но уже никогда и никуда не исчезнут. Так что новый материал создает новую систему. Посмотри, как работают модельеры, они не хватаются за карандаши рисовать модели, а идут на выставку тканей, выбирают по своему вкусу и тогда только начинают придумывать. Поэтому, выбрав этот материал, ты ограничил свои возможности заниматься нюансированной живописью, потому что он уже предполагает то, что называется «жестким краем» (харт эйч).

И.К. Знаешь, я никогда не придавал этому такого значения. Материал этот, можно сказать, естественным образом взят у советской действительности. А с другой стороны, я старался всеми силами уклониться от «живописи», которая предполагала изготовление картин — якобы прекрасных окон, распахнутых в нашу действительность. Окна на самом деле довольно грязные, как в школе, если ты помнишь. А действительность лучше показывают не картины с генералами, колхозниками и съездами, а скомканное заявление, брошенное в углу, или полусмытое объявление, или лозунг... Или жалкий шкаф, который Иван Петрович за три рубля сколотил. В них больше правды о нашей нищенской и страшной жизни. О нашем убожестве, которое, украшая себя какой-нибудь финтифлюшкой, притворяется чем-то иным. Раз выбора нету, приходится довольствоваться тем, что Иван Петрович или Исаак Моисеевич сделали и на рынок продавать принесли. Это не ручная работа, когда мастер отдает все свое умение, и не фабричная. А что-то убогое и промежуточное, что развалится через полгода. В этом я вижу исчерпывающий образ нашей жизни.

Ю.К. Бутафория.

И.К. Да, бутафория. Купите за три рубля табуретку, мне она не нужна, и вам, впрочем, тоже. Изготовление вещей, заведомо никому не нужных, психологически, как мне думалось, многое объясняет в нашей жизни. Наши ремонты, наши заборы, наши объявления и праздники — повсюду одно фуфло, липа. Непонятно, почему все играли в эту игру, производя предметы, которыми невозможно пользоваться, продукты, которые невозможно есть. Но потом я стал делать картины в том же духе, в котором были сварганены табуретки, воруя доски, и так далее.

Ю.К. Твои слова еще раз доказывают, что ты шел от образа и пришел все к тому же материалу. Не важно, как пришел, хотя твой путь наиболее естествен. Допустим, ты хочешь построить дом в стране, где ничего, кроме камыша, нет. Логичнее строить из камыша, чем, скажем, тащить бревна из Финляндии или Швеции в Таиланд... А в Марокко дома строят из земли, потому что ничего другого нет, и бедность непролазная. Они сгребают пыль, смешивают ее с клеем и строят необыкновен-



«Кубики»

но красивые дома. И ты тоже берешь подножный материал, который можно в подворотне подобрать, достаешь гвозди, все лучше, чем ждать, когда в специальном киоске для членов Союза художников подойдет очередь на немецкий холст.

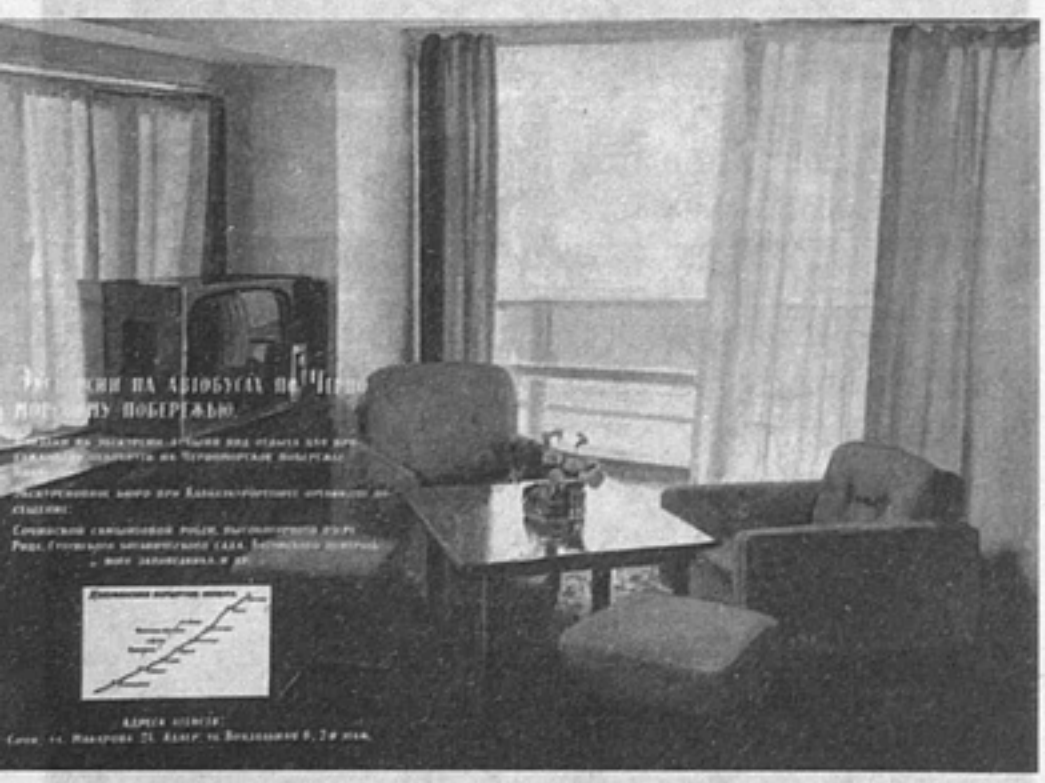
И.К. Кстати, по специальному списку.

Ю.К. Разумеется.

И.К. Насчет покупки гвоздей помню замечательный случай. Когда мы с приятелем сняли в аренду очередной подвал, я стал бегать по всей Москве и искать гвозди, чтобы забить щели фанерой. Конечно, ни черта не нашел. Мой приятель, узнав об этом, расхохотался. «Ты, — говорит, — идиот. Ты клещи где-нибудь видел?» «Видел». «Купи клещи». Я пошел купил клещи. Он взял их, и через десять минут у нас была целая гора гвоздей. Он их надрал из всех дыр и щелей в нашем подвале.

И.К. Эта картинка называется «Комната-люкс» и изображает комнату отдыха в гостинице. Потом я дал другое название: «Комната отдыха в номере-люкс гостиницы «Жемчужина» города Сочи». Тут, как всегда, необходимы некоторые разъяснения. Во-первых, здесь изображен самый что ни на есть шик. На фотографии, правда, это не очень видно, но там стоят роскошные, обтянутые красным плюшем кресла, постелен зеленый ковер, на подоконнике стоит телевизор, на окне — светло-зеленая занавеска, и вдали видно море, даже не столько море, сколько пар над морем. Словом, верх восторга, предел комфорта. А содержание картины напоминает русскую сказку: на дубу стоит сундук, в сундуке коробка, в коробке яйцо, в яйце — жемчужина... Ты ведь знаешь, что Сочи у нас лучший курорт на Кавказе, «Жемчужина» — лучшая гостиница в Сочи, лучший номер в гостинице — номер-люкс, а лучшее место в номере, разумеется, комната отдыха. И тут же пояснение, как добраться до этого рая. Правда, ничего не сказано, как купить туда путевку, поскольку само собой ясно, что так просто ты ее не достанешь. Все заранее распределено. Но не в этом дело. Тут имеется одна деталь, на которую я хочу обратить твое внимание. Справа внизу стоит подпись: Архипов. Дело в том, что в пятидесятые-шестидесятые годы такие картины висели повсюду в кабинетах администраторов. Их специально заказывали художникам, потому что тогда не делали таких больших красивых фотографий, как сейчас, во всю стену. А реклама-украшение обязательно должна была висеть над столиком администратора. Конечно, когда кто-нибудь спрашивал, есть ли места, ему отвечали: «Какие места? Вы, что, с Луны свалились?» Это, кстати, прекрасный пример отличия местной рекламы от западной.

«Комната-люкс»



Итак, возвращаясь к подписи. Со мной была следующая история. Эту картину кто-то купил, и дама, оформляющая на нее бумаги, у меня спрашивает: «Значит, ваша фамилия Архипов?» Я говорю: «Нет, моя фамилия такая-то». «Но на картине ведь написано Архипов». Я ей втолковываю: «Да нет же, это на картине написано». А она мне: «Да что вы мне голову морочите. Тут же на картине подписано». Вот такой уровень. И комиссия, состоявшая из художников, топала ногами и кричала, что я такой же халтурщик. То есть они попались на ту же удочку: мол, только Архипов мог сделать такую халтуру, а вы ведь окончили Художественный институт, член МОСХа как-никак.

Вообще, халтура — тоже наша специфика. Побыстрее сварганить, побыстрее всучить. Таких художников, вроде Архипова, у нас великое множество. Помнишь, были «рисованные киноафиши», которые делались за один вечер сухой кистью? Или портреты Сталина, членов политбюро... Целый жанр, интересно, существует ли он в других странах? Я одного такого мазилу знал. Не без честолюбия, но семья в сущности ему судьбу поломала. Он как-то пожаловался, что далеко бы пошел, если бы не надо было бабки зарабатывать, а теперь вот застрял в кинотеатре, малюет плакаты. Но тем не менее делал он их не без удовольствия, и выходило у него неплохо, то есть какая-то мастеровитость у него была.

Ю.К. Пока ты рассказываешь, я все рассматриваю фотографию, видишь, тут справа батарея. И кажется, будто она выступает из карти-

ны. Мне здесь нравится атмосфера, настроение, которое создается благодаря отражению на полированном столике. Оно фокусирует все внимание, а потом распределяет его по всей поверхности — вправо, влево. Потом взгляд переползает на экран телевизора, через который проходят надпись и план, как добраться до гостиницы, напоминающий план метро. К сожалению, здесь нет цветов, но я помню, потому что видел на выставке...

И.К. Зеленый, красный...

Ю.К. Я бы сказал, что это памятник советскому интерьеру, сильнее и не сделаешь. Такой тут воссоздан апогей счастья. Лучше не бывает!

И.К. Лучшее на свете место!

Ю.К. Естественно, чтобы помочь людям туда добраться, нужно приложить план. Как для паломников...

И.К. Еще пару слов по поводу сияющего окна. Если ты посмотришь на советские картины, то одна из важных деталей — открытое окно, в которое заглядывает прекрасная женщина или чудные дети, — один из сквозных мотивов нашей живописи, практически важнейший для сталинской эпохи. Новая, еще полупустая комната с распахнутыми окнами — это и есть образ счастья. Возможно, все это непосредственно восходит к Данае: мол, Сталин и есть то лучезарное солнце, которое в виде золотого оплодотворяющего дождя проникает во всякую нору, во всякую комнату. Вспомни знаменитую картину...

Ю.К. «Письмо с фронта» Лактионова?

И.К. Да, она целиком состоит из вала, потока солнца. А «Утро нашей родины», где Сталин залит божественными лучами? Солнце низвергает на нас из поднебесья золотые монеты, золотую радость. И это чудо может вызывать только ликование на грани экстаза. Так что комната не просто освещается солнцем, а в ней царит вечное лето. Кстати, при Сталине зимы не было, она просто игнорировалась, было только лето. На ВДНХ, например, все скульптуры голые. Повсюду сплошные дыни, яблоки, колосья, цветы. Это я сейчас цитирую книгу Вадика Паперного «Культура 2». И поэтому во всех сталинских постройках дикое количество балконов. Вадик тонко замечает, что на самом деле Москва — ледяной город, теплых месяцев — три от силы, но тем не менее дома усыпаны балконами, на которых следовало стоять и наслаждаться вечным летом.

Ю.К. Да, по поводу двух блестящих поверхностей — телевизора и полированного стола. Я хорошо это помню, потому что мама выбросила старую мебель и поставила новую, полированную...

И.К. А сколько старых вещей валялось на помойке, потому что все одновременно решили всё выбросить!

Ю.К. Полированная мебель — это символ хорошей жизни, люкса. И тут, видимо, все в полном порядке: кресла, правда, не полированные, но зато мягкие, бархатные. И рефлексы, блики создают головокружительную чистоту; а от ясных, четко прочерченных поверхностей так и несет холодом и жутью номенклатурного люкса. И становится по-настоящему страшно. Ведь мы привыкли к маленьким пыльным окошкам, а здесь — два, и преогромных, как говорится, если уж делать — так делать побольшому.

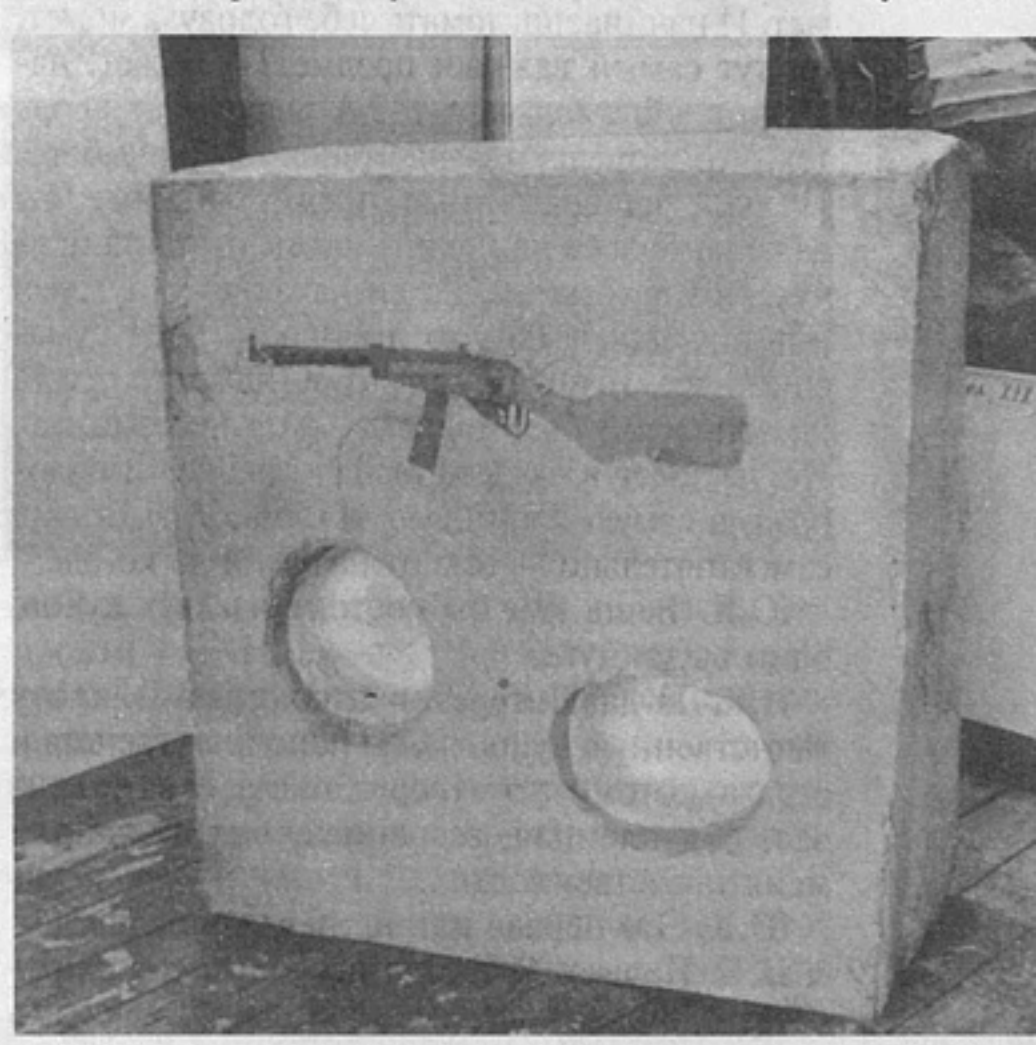
Ю.К. А это, пожалуй, первая картина, которую я увидел у тебя в мастерской. Она еще стояла рядом с дверью в кухню.

И.К. И покрашена в гадкий рыжий цвет.

Ю.К. Очень своеобразный материал, то, что у нас называлось «папье-маше» — газеты, сложенные во много слоев и проклеенные клеем. Более жуткого материала представить себе невозможно.

И.К. Но внутри еще имеются деревянные конструкции.

Ю.К. Да, но я сейчас говорю о поверхности. Обычно из папье-маше мы на уроках делали маски. Изображено тут что-то довольно иди-



«Автомат и цыплята»

отское: автомат с двумя цыплятами в нишах; более дикой и нелепой вещи представить себе невозможно...

И.К. ...или глупой...

Ю.К. Но снова повторюсь: уже в этой вещи видна твоя тяга к жуткому материалу, советскому. И краска похожа на ту, какой красят двери, стены, самая дешевая — «клеевая». И рисунок — автомат — выполнен очень неряшливо, как на детской площадке. Все вкривь и вкось: и куб кривой, и отверстия кривые, хотя должны быть круглыми. Но в эстетике поверхности — очень впечатляющей — уже есть основа будущего подхода...

И.К. Совершенно случайный предмет, неизвестно откуда и для чего взявшийся...

Ю.К. Я, кстати, сейчас подумал, что эту технику папье-маше ты потом тоже отчасти использовал. И если бы ты работал в скульптуре, это был бы для тебя идеальный материал. Можно было бы делать ту же чернильницу и печатную машинку или знамя для красного уголка именно из папье-маше...

И.К. Тема тут та же, что и в «Трубе, палке, мяче и мухе». Я был в ужасе от предметов, непонятно почему заполняющих нашу реальность. Вроде бы на картине изображены три объекта: автомат и два цыпленка, но главным оказывается бесформенный, безглазый рыжеватый коричневый блок, о котором вообще ничего нельзя сказать. Как будто пришел на какую-то фабрику, и там стоит некий грязный, неизвестного происхождения и предназначения предмет. И начинаешь ломать себе голову: а может, он тут самый важный предмет? а может, наоборот, обломок чего-то? А рисунок — вроде тех, что встречаются на стенах или на заборе. Причем изображенные предметы вроде бы даже намекают на некий сюжет: цыплята прячутся от автомата... То ли какая-то чепуховая история для детей, то ли просто бред сумасшедшего. И никакого вразумительного ответа на вопрос: что это такое? — дать невозможно. Но ты знаешь, весь материал я нашел и подобрал, а самую чепуховую историю я выстроил самостоятельно — всю от начала и до конца.

Ю.К. Вещь как бы состоит из двух кубов, один выдвинут...

И.К. Да-да. Интересно, что когда я делал эту таинственную чушь, я был исполнен трепета и страха, потому что я творил тайну. И даже сейчас, облупленная, засранная, она полна для меня таинственности...

Ю.К. Это первая или вторая твоя вещь?

И.К. Первая. Я сделал несколько таких рельефов, и однажды даже пришлось стаскивать ее по лестнице вниз: я тащил ее на выставку, которая шла всего один день, а если точнее — один вечер. Были такие выставки; но поскольку выставиться вообще было невозможно, то даже и на один вечер я все равно потащил эту штуку. Потом нанял машину за тридцать рублей, привез на три часа на выставку — с пяти до восьми, а наутро опять тащил наверх вместе с работягами... Так хотелось выставиться...

Ю.К. И какая была реакция?

И.К. Какая реакция? Ну ты же знаешь, что сам факт выставки был сенсацией. И на работы никто не смотрел, потому что все были возбуждены оттого, что это странное искусство можно вдруг выставить. Тогда все было опасно, как из окопа во весь рост подняться. На этих вечерах было постоянное ощущение страшного риска. Конечно, выставки немедленно закрывали, кого-то наказывали; но все-таки однодневные показы как-то проскакивали, власти смотрели на них немножко сквозь пальцы, может, они не считали их выставками. Вот если с утра или днем повесить, тогда, мол, другое дело, а на один вечер — черт с вами, показывайте, не выставляйтесь, а показывайте... И на такие вечера привозили со своих чердаков и подвалов картины все друзья-художники...

Ю.К. Я сейчас смотрю на этого монстра и вспоминаю наш с тобой давний разговор, еще в Москве, когда я тебе сказал: «Фим, а чего бы тебе не сделать офорт?» Потому что я сам тогда увлекался офортами; а ты посмотрел удивленно и сказал: «А зачем офорты делать?» Я говорю: «Ну как? Все же делают». А ты ответил: «Ну зачем еще одну красивую вещь делать? Пускай другие делают». И в этой вещи та же эстетика некрасивого. Причем ты правильно говоришь, как будто кто-то некогда сделал это чудовище, а другой пришел и нарисовал на нем. И сделано это задолго до граффити, но это чисто советское граффити — не на стенах метро, а на этом диком, нелепом советском предмете.

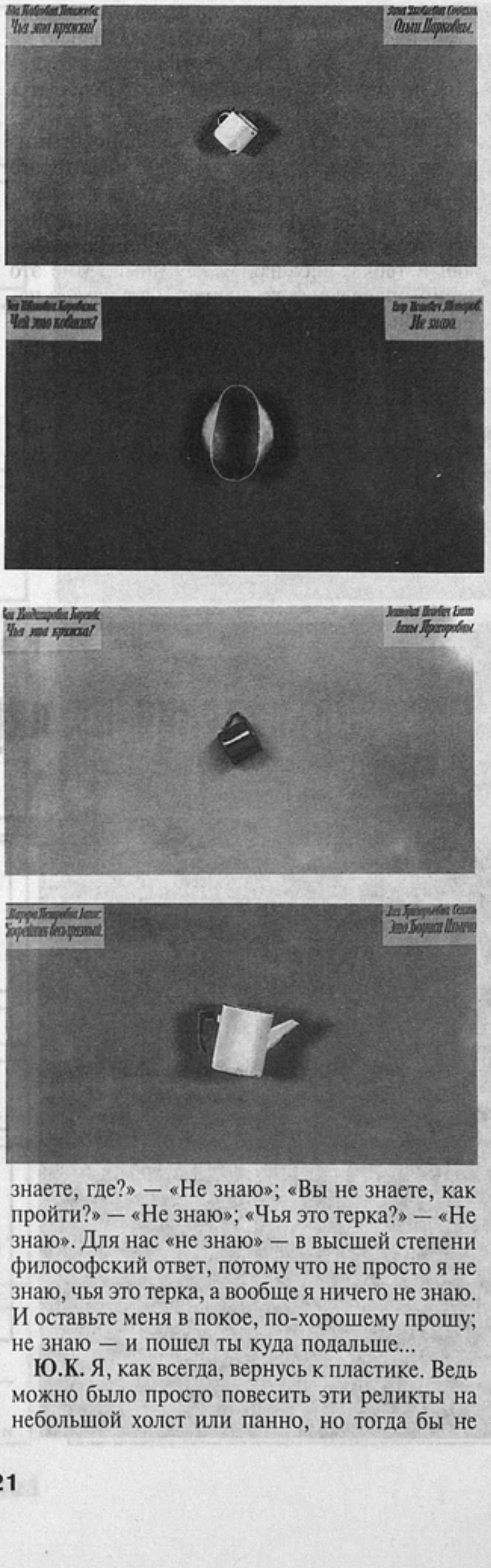
Ю.К. А здесь сразу четыре картины с «кухонными» делами. Какая-то скалка, гвоздь, по-моему, кофейник и терка. Они тоже мерцают из центра картины, «блистая» своей кухонной обыденностью. Единственное, что оживляет, разрушает археологическую монотонность, «мавзолейность» предметов, — так это голоса, доносящиеся точно из репродукторов из углов, справа и слева. Прочти мне, пожалуйста, тексты, а то я даже в очках не могу разобрать...

И.К. Слева написано: «Николай Иванович

Ковин: Кофейник весь грязный!» Справа: «Марья Сергеевна Елагина: Это Анны Федоровны!»

Ю.К. Подобными обрывками фраз пропитаны стены тысяч московских квартир. Если бы каким-нибудь образом удалось вернуть им дар речи, то оттуда бы раздались замурованные покуда голоса... Эти диалоги вокруг грязного кофейника, подслушанные в детстве или просто придуманные, превращают картину в документ времени, а сам кофейник служит вещественным доказательством того, что разговор имел место. Пускай он и не грязный, может, успели его помыть, но предметом дискуссии был он... Значит, это не просто художественный вымысел...

И.К. Ты знаешь, десять таких досок образуют «кухонную» серию. Речь в ней идет, разумеется, о коммунальной кухне, где у каждого свой столик, а над каждым столиком висит такая доска-инсталляция с шумовками, кофейниками, чашками. А диалоги — не обычные человеческие разговоры вроде: «Володя, ты придешь вечером?», «Нет, сегодня не приду», — где на поставленный вопрос дается нормальный ответ. Здесь же все по-другому. Столы стоят по периметру кухни, и каждая хозяйка, чистя картошку, стоит задом к своей собеседнице, которая моет кастрюлю. Вдруг кто-то произносит в воздух: «Ой, мерзавцы, опять дверь не закрыли». Из десяти хозяек кто-нибудь да откликнется: «Да это Володька, сукин сын, опять пьяный пришел, никогда за собой дверь не закроет». А из другого угла: «Ой, девочки, сегодня колбасу такую давали, в рот не возьмешь». И снова тишина... Это не диалоги, а пускание в воздух мыльных пузырей. Но тем не менее какое-то общение все-таки происходит. Почти как у Чехова. Герой, например, говорит: «Ой, сегодня опять в бильярд плохо играл!» Молчание, потом Марья Сергеевна: «А в Москве сейчас в театре, наверно, такое ставят!» Те же кухонные разговоры, когда людям нечего друг другу сказать, но тем не менее каждый считает себя обязанным что-то произнести. И вот эти пузыри вместе с паром, вонью от макарон и пережаренных котлет оседают на потолке. Причем, конечно, новой информации взяться неоткуда. На традиционное: «Кто тряпку оставил на полу?» — обязательно последует: «Да эта дрянь никогда за собой не подотрет». А сколько здесь характернейших для нашего мира суждений! Например, Анна Петровна Собакина: «Кто забил этот гвоздь?» Григорий Львович Зимин: «Не знаю». «Не знаю» — самый распространенный у нас ответ, даже вопросы у нас начинаются с того же самого: «Не



«Чья это кружка?» «Чей это ковшик?» «Чья это кружка?» «Кофейник весь грязный»

знаете, где?» — «Не знаю»; «Вы не знаете, как пройти?» — «Не знаю»; «Чья это терка?» — «Не знаю». Для нас «не знаю» — в высшей степени философский ответ, потому что не просто я не знаю, чья это терка, а вообще я ничего не знаю. И оставьте меня в покое, по-хорошему прошу; не знаю — и пошел ты куда подальше...

Ю.К. Я, как всегда, вернусь к пластике. Ведь можно было просто повесить эти реликты на небольшой холст или панно, но тогда бы не

звучали голоса. А пустота как раз и создает резонанс эха: а-у-у! Не знаю, сознательно ли ты создаешь это грязно-серое пустое окружение, но именно оно позволяет звуку «блуждать» по картине.

И.К. Важно и то, что голоса доносятся из углов: образуется такой туннель, из которого раздается вой: «Чья это терка?» — вау-вау-вау... «Не знаю-аю-аю-аю». Получается стереофоническое трио: Анна Петровна, Николай Львович и терка, висящая между ними. Мне это напоминает уличную сценку: идут мама с папой, а посредине ребенок. Мать громко заявляет: «Нет, мы дальше не пойдем, посмотри, он весь мокрый». А отец говорит: «Нет, пойдем, он сухой». «Нет, надо вернуться». А ребенок, зажатый между родителями, сказать ничего не имеет права: он только беспомощная «вещь»...

Ю.К. Это напоминает мне один анекдот; семья — мать, отец и сын — отправляется в воскресенье в зоопарк. Останавливаются они перед клеткой с тигром, и жена читает надпись на клетке, сколько тигр съедает в день килограммов мяса. «Гляди, Вась, восемь кило съедает». И так они стоят, открыв рот, потрясенные цифрой. А уборщик, который выгребает из клетки навоз, возвращает их на землю: «Съесть-то он съест, да кто ж ему даст?» Тот же самый герой-терка — тигр, и статисты, обсуждающие, сколько он может съесть. И немедленно возникает драма животного, которому не дают пожрать, восторг женщины, величественная спина уборщика, наделенного безграничной властью, но сидящего по уши в говне...

И.К. Еще одно замечание по поводу картины. Предмет, о котором идет речь, равен нулю, пусть он хоть всю жизнь провисит в центре...

И. Кабаков

Объявления на «кухонных стендах»

Замечены случаи ВЫКИДЫВАНИЯ ИЗ ФОРТОЧЕК.
Не выкидывайте ничего из окон и форточек! Замеченные будут наказаны!

Сан. комиссия
(Приписка внизу) Дурак!

ТОВ. ХОЗЯЙКИ!
В часы варки пищи просьба не занимать плиты для кипячения белья.

Сан. комиссия

КУЗЕНКОВА!
До каких пор ты будешь сыпать всякую гадость другим в кастрюли и сковородки? Ты, видно, хочешь заработать себе неприятности. Тебя вся квартира ненавидит, а ты за это всем мстишь и не хочешь ни с кем разговаривать и мириться и только пакостишь и вредишь каждому. Но на тебя будет управа, и ты доведешь всех до крайности.

Илья Кабаков. На коммунальной кухне. Новые документы и материалы. Париж, 1993

Кто нашел в коридоре на столе ДЛИННЫЕ ПЛОСКОГУБЦЫ С КРАСНОЙ РУЧКОЙ, просьба вернуть Столярову В.Г.

Столяров В.Г.

(Приписка) Нашел, но не отдам

ПРОСЬБА уважать других и не занимать уборную ПО НЕСКОЛЬКУ ЧАСОВ. Это касается О.Е. и И. Ерошкиных.

(Приписка) И засранки Лены

В. и С. НИКОЛАЕВЫ!
Немедленно прекратите хулиганство — обрезать веревки на кухне с бельем!
Вы думаете, что НИКТО НЕ ЗНАЕТ И НЕ ВИДИТ.
Придется заявить на вас, куда следует.

Р. и Д. Синяковы

ВНИМАНИЕ!
В воскресенье 15 мая коллективное посещение «Музея игрушек» в г. Загорске.
Стоимость экскурсии 2 р. взрослым, 50 коп. дети

ОБЪЯВЛЕНИЕ:
В субботу, 21 апреля состоится МАССОВЫЙ СУББОТНИК по общественной очистке двора дома.
Просьба всем выйти на субботник с 9 ч. утра.
ВСЕ КАК ОДИН НА ЛЕНИНСКИЙ СУББОТНИК!

Рабочая одежда и инвентарь выдается в ЖЭКе (Кривой пер., 8).

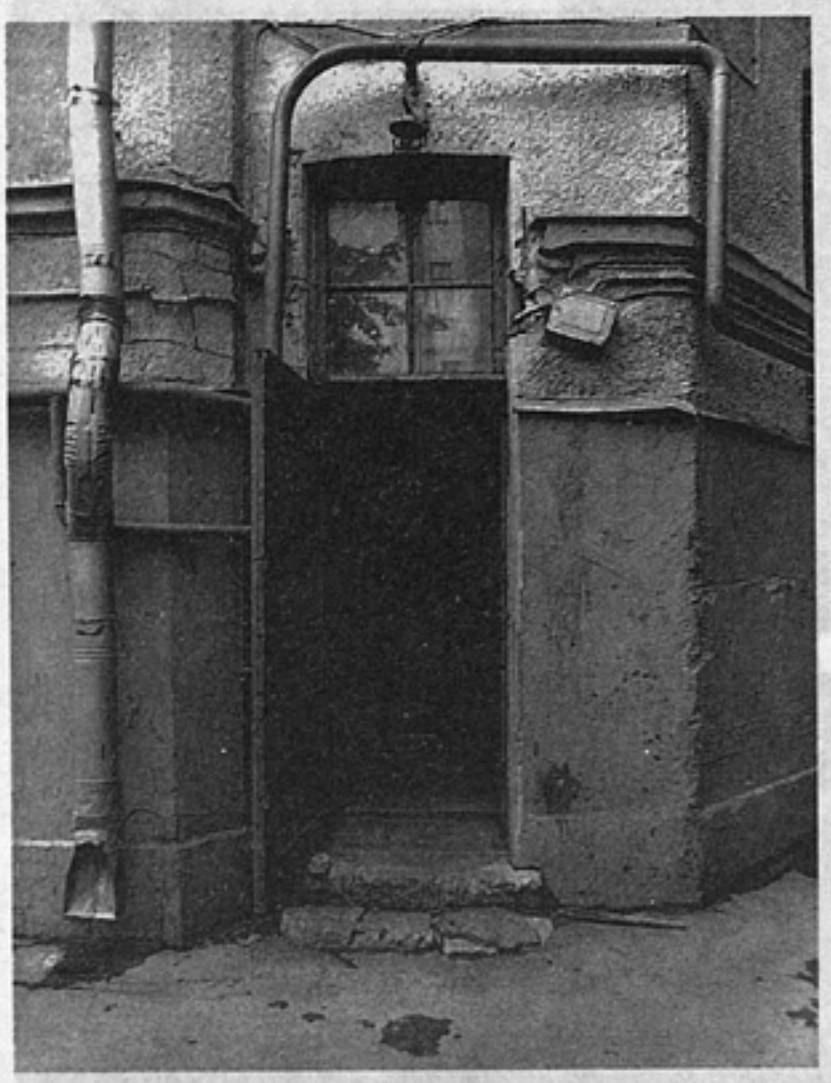
ВНИМАНИЮ ЖИЛЬЦОВ:
Запрещается людям, ПРОЖИВАЮЩИМ БЕЗ ПРОПИСКИ, пользоваться местами общего пользования, как-то: кухней, туалетом и ванной комнатой или будет заявлено в милицию, как проживающих незаконно.

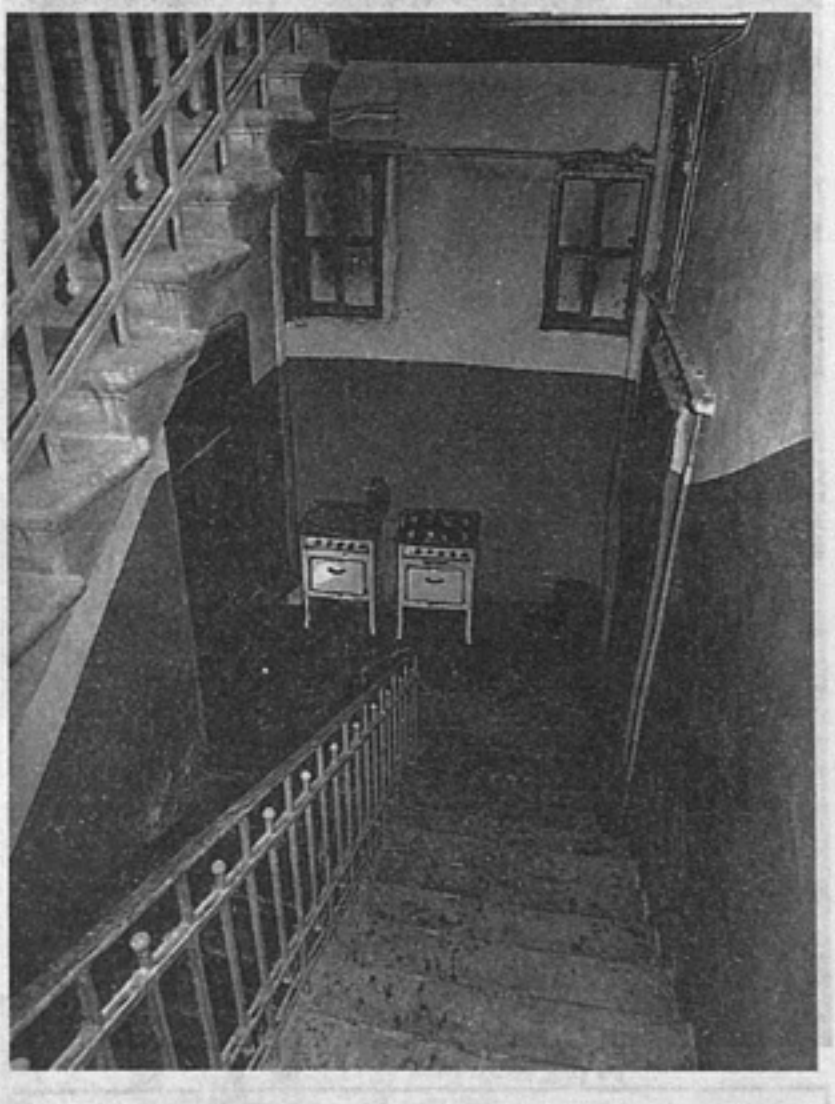
Кв. комитет

ТОВ. ЖИЛЬЦЫ!
Запрещается ВЕШАТЬ ВЕРЕВКИ И НА НИХ БЕЛЬЕ над кухонными столами!
Вода с них ПАДАЕТ НА СТОЛ.
Виновные будут привлекаться на товарищеский суд.
Пора, наконец, это прекратить делать.

Жильцы кв. N 18

ВНИМАНИЕ!
Просьба не приводить посторонних людей (гостей) на кухню!
Здесь и так НЕЧЕМ ДЫШАТЬ.





ВНИМАНИЕ!
18 апреля состоится коллективная экскурсия в дом-музей-заповедник «Архангельское».
Сбор на Ярославск. вокзале в 10 ч. у касс

Культкомиссия ЖЭКа N 8

АЛКОГОЛЬ — ЗДОРОВЬЮ ВРАГ! ПЬЯНИЦАМ — ПОЗОР!

(Приписка) И тебе сука, кто писал

ВСЕ,
кто были НЕУПЛОЧЕНЫ ЗА СВЕТ, срочно уплатить!
Иначе свет будет отключен!

Бухгалтерия ЖЭКа N 8

ВНИМАНИЕ!
Просьба ко всем, у кого кошки!
Не пускайте их на кухню!
Виновные будут штрафоваться, а кошка пропадет!

ПОЗОР!
Морошиной В., не убиравшей и не вытершей в уборной 8-го утром! Кто должен за тебя убирать?!

Жильцы

С Новым годом!
В КЛУБЕ ЖЭК N 8 29, 30, 31 ДЕКАБРЯ и 1 ЯНВАРЯ ПРАЗДНИК НОВОГОДНЕЙ ЕЛКИ.
ПРИГЛАШАЮТСЯ ВСЕ ЖЕЛАЮЩИЕ.
Смех, юмор, танцы и веселые шутки. Начало в 3 ч.

Сачкова! Не ставь кастрюльки на мой стол, у тебя есть свой стол и ставь на свой стол и не занимай чужой стол!

Федосова Н.

ОБЪЯВЛЕНИЕ:
Нашедшего МЯЧ РЕЗИНОВЫЙ КРАСНЫЙ (с желтой каемкой) просьба вернуть Каляевой Наташе.

(Приписка) Нашел Витя

ОБЪЯВЛЕНИЕ:
ЗАПРЕЩЕНО ОТКРЫВАТЬ ФОРТОЧКУ В КУХНЕ с 8 до 20 часов вечера. Здесь больные люди и они простывают! Время открывания форточки с 9 часов вечера до 7 часов утра.

Комиссия квартиры N 18

ОБЪЯВЛЕНИЕ:
Кто пролил жирное на пол возле стола И. Стасова и В. Игудиной, пусть уберет (вытрет за собой)!!!
Надо убирать и следить за чистотой в кухне!

Уполномоченный по кв.

ПОЗОР!
ЕВГЕНИЙ ВИКТОРОВИЧ!
Не выносите свой антисанитарный горшок в коридор!
В коридоре дети, и они несколько раз перевернули горшок.

Санитарная комиссия

Т. Абалкова!
Прекратите беготню и игру в мяч ваших детей в коридоре! Невозможно целый день слушать и ходить!

Жильцы квартиры

БОРИТЕСЬ ЗА ЧИСТОТУ!
ТОВ. ЖИЛЬЦЫ!
Уважайте труд тех, кто убирает регулярно наши подъезды! Не бросайте мусор, окурки, не сорите возле него.

Сан. комиссия

ТОВ. ЖИЛЬЦЫ!
РАЗРЕШАЕСЯ ПРИНИМАТЬ ГОСТЕЙ не позже 10 часов вечера ежедневно ИЗ-ЗА БОЛЬШОГО ШУМА и до 12 часов в пятницу и субботу.

Санит. комиссия кв. 18

Кто взял вечером на моем столе 2 ВИЛКИ И ЛОЖКУ ЧАЙНУЮ (серебр.) просьба вернуть.

Снегирев В.
(Приписка) Мудак

ГР. КОРОСТЫЛЕВА! Прекратите безобразничать — наливать воду в чужие кастрюли. Вы думаете, что это никто не знает, и продолжаете!

Кв. комитет кв. 18

ЗИМЯНИН В.С.! Вставьте и заплатите за окно. Ваш сын разбил в прошлый четверг.
Поговорите с ним окончательно или с ним плохо будет окончательно.

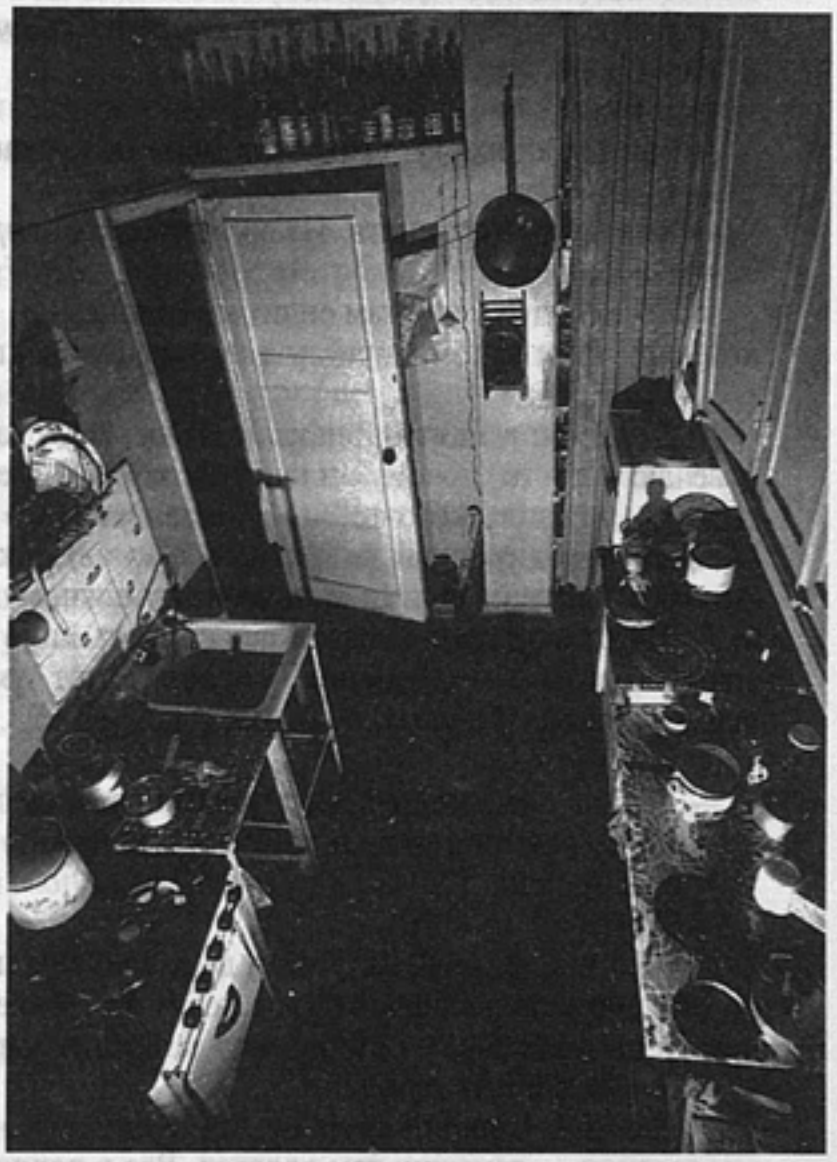
Н. Сатюков

ОБЪЯВЛЕНИЕ!
ТОВ. ЖИЛЬЦЫ!
На кухне и в комнатах ЗАМЕЧЕНЫ КРЫСЫ. Вызваны специальные работники санэпидемстанции, и 12 апр. сего года будет производиться чистка от мышей и крыс. Просьба отодвинуть столы от стен в кухне и вещи в коридоре для необходимой отсыпки порошка. Появление детей и приготовление пищи нельзя производить в это время.

Сан. комиссия

ТТ. ВОЛОКАШИНЫ, ЕФРЕМОВЫ, ПОСТЫРЕНОВЫ!
Вы должны заплатить за свет в уборной комнате согласно вашей оплате по счетчику и имеющим лампам.
Иначе свет будет отключен.

(Приписка) Жопа
Жилец кв. 18



Фотокомпозиция Г.Кизевальтера

Публикация Галины Кабаковой

Чарлз Буковски

Голливуд

Прошло несколько дней. Я валял дурака: ездил на скачки, а возвращаясь домой, пописывал свою поэмку. Я специалист в трех областях: стихах, рассказах и романах. Теперь я овладевал четвертой — кинодраматургией. Впрочем, стоит ли о ней говорить? Что я за кинодраматург без кино? Ведь «Джим Бим» не вытанцовывался.

Опять позвонил Джон.

— Как лошадки?

— В порядке. А ты как?

— Тоже. Хотел ввести тебя в курс...

— Слушаю.

— Ну, как только картину расфигачили, мы с Франсуа бухали без перерыва пару дней. И ночей.

— Очищались, как я понимаю.

— Вроде. А потом я поехал в контору к Фридману выяснять, что ему за моча в бошку ударила. Я, знаешь, к такому повороту был не готов.

— Я тоже.

— Значит, прихожу. Охранник меня не пускает. Ясно, что Фридман распорядился.

— Сукин сын.

— Это трудно отрицать. Итак, я не сдаюсь, иду в другой подъезд. Там ведь два входа.

— Помню.

— Я знаю, что у них там сидит юрисконсульт. Говорю охраннику, что, дескать, мне на консультацию. Но, конечно, ни к какому юристу я не пошел, а направился прямехонько к Фридману.

— Молодец.

— Фридман глядит — видит, я стою. «А, — говорит, —Джон, привет, как поживаешь?» — «Отлично», — отвечаю. Про то, почему он картину зарубил, не заикаюсь, а говорю так: «Мы хотим кое-кого взять в наше дело». — «Нашли кого-то?» — спрашивает. — «Пока, — отвечаю, — нет. Но собираемся. А когда найдем, обещай мне одну вещь». — «Что такое?» — «Ну, когда мы, значит, кое-кого найдем, мы заставим его компенсировать все твои убытки по подготовительному периоду». — «Молодцы», — говорит он. «Но, — продолжаю я, — дай слово, что ты позволишь снимать кино на наших условиях и «Файерпауэр» не потребует дополнительных денег». — «Отлично, — говорит этот сукин сын, — валяйте. Ищите вашего кое-кого. Я согласен на ваши условия. И счастливо вам».

— И все?

— Да, мы пожали друг другу руки и разошлись. Он безумно обрадовался, что получит компенсацию.

— Итак, остается только найти продюсера.

— Уже нашли.

— Да ну?

— Видишь ли, пока мы имели дело с «Файерпауэр», даже когда они не рыпались, мы потихоньку искали других спонсоров. Ведь от этих ребят из «Файерпауэр» хорошего не жди. И когда один из наших новых друзей пронюхал, что они решили загнобить картину, влез в упряжку.

— И кто же этот герой?

— Эдлман, бывший спец по недвижимости на востоке. На западе у него партнер — Соренсон. Мы их просветили — денежки там водятся. Все в порядке. Они нам четко сказали: «Да, деньги есть. Да, мы хотим делать кино. Давайте поработаем вместе».

— Ты уверен, что не надуют?

— Все под контролем. С ними гораздо надежнее, чем с «Файерпауэр». Сценарий и актеры им нравятся. Готовы запускать. Рекламу дадут в газеты. В четверг после обеда подписываем контракт.

— Замечательно, Джон. Рад за тебя. За себя тоже.

— Уж как-нибудь сварганим киношку. Я не отступлю. Но надо ковать железо, пока горячо.

— Горжусь тобой, Джон.

— Буду держать тебя в курсе. До скорого.

— Жду. До свидания, Джон.

Следующий звонок последовал через два дня.

— Сукин сын!

— Я, что ли?

— Фридман, конечно. Пронюхал, гад, про Эдлмана и Соренсона и запросил еще семьсот пятьдесят тысяч!

— Подонок!

Продолжение. Начало см. «Искусство кино», 1994, № 9, 10, 11.

— Нарушил слово. Я позвонил ему и сказал: «Ты же обещал, что мы квиты. Ты слово дал!»
— А он что?
— Ничего. Трубку бросил. Теперь никак не могу до него дозвониться. Мои звонки не проходят. Я решил объявить голодную забастовку.
— Что?
— Голодовку объявляю! Взял бутылку воды, раскладной стульчик, сяду напротив их конторы и буду морить себя голодом.
— Прямо сейчас?
— Да, через десять минут начну.
— Ты шутишь!
— Ни капельки!

Когда я подъехал, Джон Пинчот уже устроился на раскладном стульчике с бутылкой воды в руке. Прямо напротив конторы Фридмана и Фишмана. На груди у него висел плакат, на котором крупными буквами было небрежно написано: «ГОЛОДОВКА! «ФАЙЕРПАУЭР» — КОМПАНИЯ ЛЖЕЦОВ!»

Я припарковался и подошел к Джону. Около него собралось человека четыре-пять, пялились. Я присел перед ним на корточки.

— Слушай, Джон. Давай забудем про этот чертов фильм. Деньги твои я тебе верну. Не так уж они мне теперь нужны. Давай скинем все это дерьмо и завалимся куда-нибудь, а?

Джон полез в карман и вынул оттуда клочок бумаги.

— Я отправил с нарочным послание Гарри Фридману. Он его получил. Вот копия. А вот это, — он протянул мне другую бумагу, — соглашение по производству фильма.

Я начал читать первый документ:

«Дорогой Гарри! Как я сказал по телефону, тебе предоставляются две возможности. Для меня приемлемы обе. Поверь, если я предлагаю решение, в результате которого я не получу ни гроша, то потому лишь, что люблю тебя гораздо больше, чем ты думаешь.

Словом, решение за тобой. Прошу тебя принять его немедленно, потому что Эдлман готов взяться за мой проект и выполнить все обязательства по контрактам. Если же Эдлман не получит подписанную тобой бумагу, которую я предлагаю, к четвергу, он не сможет возобновить работу над фильмом 19-го. К этому времени следует нанять десять человек. У нас в распоряжении, таким образом, два дня — вторник и среда. Если бумага не поступит вовремя, мы упустим Джека Бледсоу, и ты потеряешь миллион долларов. Это финансовый крах. Но я вынужден буду пойти на следующий шаг: если завтра к девяти утра ты не отступишься, как обещал, тебе останется вторая возможность: каждый день получать пакет с моим мясом, которое я буду кусок за куском отрезать от своего тела и посылать тебе. Я не шучу. У тебя не остается ни дня на раздумья. Для моего фильма это вопрос жизни и смерти.

С приветом, Джон».

Второй документ был озаглавлен так:

«Поправка к соглашению по поводу выполнения Джоном Пинчотом обязанностей режиссера».

Он был написан рукой юриста и потому недоступен для нормального ума, но, похоже, призывал Фридмана уступить фильм Эдлману и оставить себе деньги, причитающиеся Джону.

Я вернул бумаги Джону.

— Так что это за вторая возможность?
— Разделать меня на куски.
— Это ты называешь возможностью?
— Точнее — это окончательное решение.
— Ты что, в самом деле пойдешь на это?
— Несомненно. Это мне вполне по силам.
— Ты спятил.
— Нет. Нет. Пойдем со мной. Я должен приготовиться.
— Приготовиться?
— Да.

Мы сели в машину Джона. «Вот эта штука мне поможет. Болеутоляющее. Я ходил к хирургу, чтобы удалить вросший ноготь, он дал мне эти пилюли. Очень здорово помогло».

— А куда мы едем?
— Увидишь. Мне еще надо заехать к доктору, ноготь показать. Я его спросил: «Эти таблетки очень действенные? Объясните-ка мне, что это за штука». Он объяснил. Я тогда говорю: «А можно на них поглядеть?» Он подвел меня к шкафчику и показал. «Очень интересно», — говорю. Мы еще поболтали, я ушел. Но у меня с собой была сумка. Я оставил ее у шкафчика с лекарствами. И вернулся за ней. «Ой, — говорю медсестре, — я сумку забыл». Вошел в кабинет, там никого не было. Открыл шкафчик и стянул таблетки.
— Напрасно, — сказал я.
— Я должен это сделать, — ответил он.

Мы заехали в скобяную лавку.

— Чего изволите? — спросил продавец.

— Пилу, — ответил Джон. — Электропилу.

Продавец повернулся к полкам и снял оранжевое орудие.

— Товар самый лучший, «Блэк и Деккер».

— Куда лезвие вставляется? — спросил Джон. — Как она вообще работает?

— Проще простого.

Он достал лезвие и вставил.

Джон посмотрел. Зубья у этой штуки были огромные.

— Гм, — пробурчал он, — это не вполне то, что мне нужно.

— А что бы вы хотели?

Джон на минутку задумался и сказал: «Что-нибудь компактное, чтобы резать, ну, скажем, дерево. Очень крепкое. На небольшие кусочки».

— Это подойдет? — спросил продавец.

Он вставил другое лезвие. Зубья были маленькие, ладно пригнанные друг к другу и очень острые.

— Да, — ответил Джон. — Это в самый раз.

— Наличными желаете заплатить или у вас карточка?

По пути назад к тому месту, где должна была продолжиться голодовка, я спросил Джона: «Ты ведь не всерьез насчет этого, а?»

— Почему? Начну с мизинца левой руки. От него ведь все равно толку мало.

— Почему же? При печатании на машинке им можно нажимать на табулятор.

— А я им не пользуюсь.

— Слушай, дружище, давай все же забудем всю эту фигню.

— Нет. Ни за что.

— И что — начнешь завтра в девять?

— В кабинете его адвоката. Если он откажется передать производство, я выполню свое обещание.

Ему нельзя было не поверить. Его слова прозвучали обыденно, без всяких мелодраматических завываний.

— Обещай не ходить к ним без меня.

— Ладно, только не опаздывай. Не опоздаешь?

— Я приду вовремя, — сказал я.

И мы продолжили путь к конторе Фридмана и Фишмана.

Я приехал туда в 8.50. Припарковался и стал ждать Джона. Он явился в 8.55.

— Доброе утро, Джон.

— Привет, Хэнк. Как дела?

— Отлично. Как идет голодовка?

— Продолжается. Но теперь в повестке дня вивисекция.

Изделие Блэка и Деккера было при нем. Завернутое в темно-зеленое полотенце. Мы вместе прошли в здание. Поднялись на лифте в контору юриста. Звали его Нили Зутник. Нас ждали. «Проходите», — сказала секретарша.

Нили Зутник с готовностью поднялся с кресла. Он вышел из-за стола и пожал каждому руку. Потом опять уселся за стол.

— Не желаете ли кофе, джентльмены? — спросил он.

— Нет, — сказал Джон.

— А я бы выпил, — сказал я.

Зутник нажал кнопку селектора. «Роуз? Роуз, милочка, один кофе, будь добра... — Он взглянул на меня: — Сливки, сахар?»

— Черный.

— Черный. Спасибо, Роуз... Ну, джентльмены...

— Где Фридман? — спросил Джон.

— Мистер Фридман уполномочил меня вести переговоры от его имени.

— Где у вас розетка? — спросил Джон.

— Какая розетка?

— Вот, чтобы включить. — Джон развернул полотенце, и на свет Божий явился товар от Блэка и Деккера.

— Мистер Пинчот, прошу вас...

— Где розетка? А, не беспокойтесь, вижу.

Джон подошел к стене и включил электропилу в сеть.

— Если бы я знал, что вы принесете сюда эту штуку, — сказал Зутник, — я бы отключил электричество.

— Вот и славно, что не знали, — сказал Джон.

— Уберите ее, пожалуйста, — сказал Зутник.

— Может, она и не понадобится.

Роуз внесла кофе. Джон нажал кнопку на рукоятке пилы. Она завибрировала и загудела.

Роуз испуганно дернулась — совсем незаметно, но достаточно, чтобы капелька кофе пролилась ей на платье. Платье было красное, и Роуз, девушка довольно крупная, не скрывала с его помощью излишество своей фигуры.

— Фу! Как вы меня напугали!
— Извините, — смутился Джон. — Я только хотел проверить...
— Кому кофе?
— Мне, — признался я, — спасибо.
Роуз подала мне чашку. Очень кстати.
Бросив на нас через плечо озабоченный взгляд, она удалилась.
— И мистер Фридман, и мистер Фишман крайне не удовлетворены вашими намерениями...
— Заткни фонтан, Зутник! Либо я немедленно получаю свободу, либо прямо здесь отпилю от себя кусок!
Джон постучал рукояткой пилы о стол Зутника.
— Но, мистер Пинчот, нет необходимости...
— Есть необходимость! И не будем терять время! Я жду решения!
Зутник взглянул в мою сторону.
— Как вам кофе, мистер Чинаски?
Джон положил палец на клапан рукоятки, поднял левую руку и оттопырил мизинец. Пила зарычала, и он стал яростно ею размахивать.
— Итак!
— Ваша взяла! — прокричал Зутник.
Джон убрал палец со спуска.
Зутник выдвинул ящик стола и вынул два листа бумаги с печатями. Подвинул их Джону. Джон взял документы, сел и принялся читать.
— Мистер Зутник, — подал я голос, — нельзя ли еще кофейку?
Зутник сверкнул на меня глазом и нажал кнопку.
— Еще чашку кофе, Роуз. Черного.
— В стиле «Блэк[1] и Деккер», — пошутил я.
— Не смешно, мистер Чинаски, — сказал Зутник.
Джон все читал.
Принесли кофе.
— Спасибо, Роуз.
Джон продолжал читать, а мы ждали. Изделие Блэка и Деккера покоилось у него на коленях.
Наконец Джон сказал:
— Нет, так не пойдет.
— Как не пойдет? — вскричал Зутник. — Вам же дается карт бланш!
— Параграф «е» нужно убрать. Он содержит слишком много двусмысленностей.
— Позвольте взглянуть? — поинтересовался Зутник.
— Прошу.
Джон возложил бумаги на лезвие пилы и протянул Зутнику. Зутник снял их с гримасой отвращения на лице. Углубился в чтение параграфа «е».
— Не вижу предмета для опасений.
— Уберите его.
— Вы что, в самом деле решили оттяпать свой палец?
— Да. Могу заодно и ваш.
— Это что — угроза? Вы мне угрожаете?
— Мне, видите ли, нечего терять. В отличие от вас.
— Договор, подписанный в условиях давления, может быть признан недействительным.
— Ох, и устал же я от вас, Зутник! Выбирайте: либо параграф «е», либо мой палец! Живо!
Джон снова нажал на спускатель. «Блэк и Деккер» послушно взревела. Джон выставил вперед левую руку с мизинцем наготове.
— Стой! — завопил Зутник.
Джон замер.
Зутник нажал кнопку селектора.
— Роуз, вы мне нужны.
Вошла Роуз.
— Еще кофе для джентльменов?
— Нет, Роуз. Прошу вас, перепечатайте весь контракт, но исключите параграф «е».
— Слушаюсь, мистер Зутник.
Мы немножко посидели.
Потом Зутник сказал:
— Можно уже отключить вашу игрушку.
— Зачем спешить? — отозвался Джон. — Подождем.
— Неужто вы, правда, нашли продюсера?

---

[1] Блэк (black) — черный (*англ.*).

— Конечно.
— Не соблаговолите ли назвать имя?
— Отчего же нет. Хол Эдлман. Фридман его знает.
Зутник заморгал. Эдлман — известный денежный мешок. Это знал не один Фридман.
— Я читал сценарий. На мой взгляд, слишком... жестко.
— А вам приходилось читать другие произведения мистера Чинаски? — спросил Джон.
— Нет. Дочка читала. Сборник рассказов «Сны у канализационного стока».
— И как?
— Ей не понравилось.
Роуз принесла исправленный текст договора. Протянула его Зутнику. Он бегло просмотрел его и отдал Джону.
Джон внимательно прочитал текст с начала до конца.
— Очень хорошо.
Он подошел к столу, наклонился над ним и подписал бумагу.
Зутник подписал от имени Фридмана и Фишмана. Две копии. Дело было сделано.
Вдруг Зутник рассмеялся. У него как будто камень с души свалился.
— Юридическая практика день ото дня делается все забавнее.
Джон отключил пилу. Зутник подошел к шкафчику, висевшему на стене, достал оттуда бутылку и три стакана, поставил на стол и разлил.
— За нашу сделку, джентльмены!
— За сделку, — повторил Джон.
— За сделку, — эхом отозвался писатель.
Мы выпили. Как оказалось, бренди. Кино закрутилось снова.
Я проводил Джона до машины. Он швырнул пилу на заднее сиденье, сам сел за руль.
— Джон, — заговорил я, стоя на тротуаре, — можно задать тебе серьезный вопрос?
— Конечно.
— Скажи честно насчет «Блэка и Деккера». Я буду молчать как могила. Неужели ты и правда собирался пустить пилу в ход?
— Ясное дело.
— И отрезать кусок за куском?
— Ну да. В таком деле, раз уж начал, пути назад нет.
— А ты силен, старик.
— Ерунда. Но вообще-то я проголодался.
— Позволь угостить тебя ланчем.
— Ладно уж. Я знаю одно местечко. Садись в свою тачку и следуй за мной.
— Отлично.
Я ехал за Джоном по Голливуду, и нас приветствовали славные тени Альфреда Хичкока, Лаурела и Харди, Кларка Гейбла, Глории Свенсон, Микки Мауса и Хамфри Богарта.

Прошло не больше недели. Я играл на ковре с котенком. Зазвонил телефон. Трубку сняла Сара.
— Да? А, привет, Джон. Да, дома. По понедельникам и вторникам заездов нет. Что? Ах ты, Господи! Минутку, я Хэнка позову.
Я поднялся с пола и взял трубку.
— Привет, Джон.
— Хэнк, мы опять в жопе.
— Что случилось?
— Эдлман собирался продать за нашей спиной права на «Танец Джима Бима» за семь миллионов. Ребята, которых я нанял для поисков нового продюсера, когда мы еще работали с «Файерпауэр», сообщили, что группа Эдлмана предлагала продать эти права им.
— Но у них же самих этих прав пока нет.
— Они утверждают, что есть. Предъявили пакет: сценарий, актеры, смета. Они собирались потихоньку откупить у нас права по дешевке.
— Мерзавцы.
— Опять мы попались на крючок жуликам. Такие вот дела. Так что с Эдлманом полный финиш. Надо начинать охоту за новым продюсером. Я было не хотел тебя зря волновать, но потом решил, что лучше тебе знать все как есть.
— Ты прав. А как охота?
— Обзваниваем всех подряд. По телефону быстро соглашаются, а как покажешь сценарий, дают задний ход. Все отказываются. Прямо как увидят сценарий, так и кричат «нет!». Две первоклассные «звезды» и бюджет, немыслимо низкий для такой ленты, а они нос воротят. Фильм наверняка принес бы доход. Неслыханная глупость с их стороны.
— Им не нравится сценарий, — сказал я.

— Не нравится.
— А мне они не нравятся. Все до одного.
— Но мы продолжаем поиски. Обязательно должен найтись кто-нибудь, кто клюнет.
— Вряд ли.
— Будем стараться.
— Ценю твое упорство.
— Не переживай.
— Ладно.

Я вернулся на ковер к котенку, который с удовольствием играл концом веревки.

— Фильм опять застопорился, — сообщил я Саре. — Сценарий никому не нравится.
— А тебе самому нравится?
— Во всяком случае, он получше тех, что мне приходилось видеть. Хотя, возможно, я ошибаюсь. Джона жалко.

Котенок бросил веревку и вцепился мне в руку. Расцарапал до крови. Я пошел в ванную и протер руку перекисью водорода. Увидел в зеркале свое отражение: лицо старика, написавшего сценарий. Дерьмо. Я поспешил выйти.

Во время скачек никаких дурных вестей я не получал, потому что дома меня не было и меня не могли найти.

Я ездил на скачки, возвращался домой, ужинал, смотрел с Сарой телевизор, поднимался наверх к своей бутылочке и машинке. Писал поэму. Денег на стихах не заработаешь, зато получаешь удовольствие.

Еще через пару недель позвонил Джон.

— Опять мы в дерьме, — сказал он. — Совсем худо дело.
— А что такое?
— Да вот, нашли продюсера, все ему понравилось, даже сценарий. Говорит: «Я возьмусь, приноси бумаги, я подпишу, и будем запускаться». Подготовили документы, я уже собрался к нему ехать — звонок: «Не могу делать фильм». Прорезался какой-то известный режиссер, который утверждает, что у него все права на произведения Генри Чинаски. «Ничего не поделаешь, — говорит, — сделка не состоится».

Генри Чинаски — имя, которое я использую в своих романах. И в сценарий я тоже его ввел.

— Что за понты? — спросил я.
— Да не понты; ты же продал права на Генри Чинаски.
— Это вранье. Но даже если и так, надо всего лишь изменить имя, вот и все.
— Нет, не все; в контракте речь идет не об имени, а о персонаже, независимо от того, как его зовут. Права проданы навсегда!
— Не может быть...
— По-видимому, когда ты продавал режиссеру Эктору Блэкфорду роман «Транспортный чиновник», заодно уступил и права на все экранизации.
— Да, я продал права на экранизации. Всего за две тыщи баксов. Я тогда с голоду помирал. Эти деньги казались мне баснословными. Между прочим, «Транспортного чиновника» Блэкфорд так и не поставил.
— Не имеет значения. По контракту права принадлежат ему на веки вечные.
— А как все это вылезло наружу?
— Есть такой адвокат — Флетчер Джейстоун. Он спит с одной монтажницей. Вот как-то они кончили свои занятия, и он углядел на тумбочке сценарий. Протянул руку. Оказалось, это «Танец Джима Бима». Пролистал, положил на место и сказал: «Генри Чинаски — этот парень в кармане у моего клиента. Я сам контракт составлял». И новость немедленно облетела весь город. «Танец Джима Бима» похоронили. Теперь никто за него не возьмется, потому что Блэкфорд и его адвокат купили Генри Чинаски с потрохами.
— Это неправда, Джон. Не мог я продать права на целую вечность за вшивых две штуки.
— Но в контракте это написано черным по белому!
— Я читал контракт перед тем, как подписать. Там ничего подобного не было.
— В разделе четвертом.
— Не верю.
— Я созвонился с этим адвокатом. Он крутой парень. «Генри Чинаски — наша собственность, — вот что он сказал. — Я в это дело собственных пятнадцать тысяч вложил, бешеные деньги по тем временам. Да и сейчас не кот наплакал». Я было раскипятился, а он меня осадил. «Не смейте, — говорит, — разговаривать со мной в таком тоне». В общем, с ним не столкуешься. Может, он хочет куш сорвать или что, но пока «Джим Бим» сдох. Мертвее мертвого. С ним покончено.
— Джон, я тебе перезвоню.

Я просмотрел контракт и нашел раздел четвертый. Убей Бог, никакого намека на продажу прав на персонажа я в нем не усмотрел. Перечитывал текст несколько раз, но ничего подобного не увидел.

Я набрал номер Джона.

— В четвертом разделе нет ни слова насчет продажи персонажа на веки вечные. Они что — очумели все?
— Нет, это условие подразумевается.
— Где подразумевается?

— В разделе четвертом.
— У тебя под рукой есть этот текст?
— Да.
— Прочти мне то место, где говорится, что этот парень завладел моим Генри Чинаски.
— Это все подразумевается.
— Бред! Откуда вы это взяли?
— Если мы будем с ними судиться, тяжба продлится три-четыре-пять лет. А тем временем «Джим Бим» окончательно истлеет. И никто к нему не притронется.
— Неужто все в этом долбаном городе так перетрухали, что видят то, чего нет? Здесь ведь и близко ничего подобного не сказано, в четвертом разделе! Не продавал я Генри Чинаски!
— Ты подписал контракт, навечно уступающий права на Генри Чинаски, — повторил Джон.
Он тоже свихнулся. Я повесил трубку.
Я нашел в справочнике номер телефона Эктора Блэкфорда. Я познакомился с Эктором, когда он закончил кинофакультет Лос-Анджелесского университета. Одну из первых своих работ, документальный фильм, он сделал про меня. Его даже разок прокрутили по Пи-би-эс. На следующее утро полсотни абонентов отказались от услуг этого канала.
Несколько раз мы с Эктором вместе поддавали. Он проявил интерес к «Транспортному чиновнику» и даже показал мне сценарий, который сам состряпал, но он был до того несуразный, что я посоветовал ему засунуть его себе в задницу. Он пошел своей дорогой, я своей. Он стал богатым и знаменитым, поставил множество хитов. А я развлекался, сочиняя стишки, и начисто забыл про «Чиновника».
Я набрал номер и застал его дома.
— Эктор, это Хэнк.
— О, привет, Хэнк! Как дела?
— Не больно хорошо.
— В чем проблема?
— В «Джиме Биме». Тут один парень раззвонил по всему городу, что вы с ним получили права на Генри Чинаски. Ты знаешь, о ком я говорю.
— А, это Флетчер Джейстоун?
— Да. Тебе, Эктор, наверное, известно, что я ни душу свою, ни задницу за две штуки не толкну.
— А Флетчер говорил...
— Ничего такого в четвертом разделе нет.
— Он говорит, что есть.
— А ты сам читал?
— Да.
— Так есть или нет?
— Черт его знает.
— Слушай, малыш, ты же не хватишь меня серпом по яйцам за какую-то вшивую писанину, в которую и врубиться-то никто не может?
— Ты о чем?
— О том, что мы запустились с фильмом, а ты с этим ублюдком нас подсек. Ты что, забыл, как мы с тобой бухали и разговоры душевные вели?
— Разве такое забудешь!
— Тогда вразуми своего дружка. Он перекрыл нам кислород. А мы хотим дышать как все люди. Только и всего. Всего-то только.
— Хэнк, я тебе перезвоню.
Я сел у телефона и стал ждать, Я ждал четверть часа.
Наконец он зазвонил.
На проводе был Эктор. «Все в порядке, Джейстоун отступится».
— Спасибо, старина, я знал, что у тебя доброе сердце. Бизнес тебя еще не загубил.
— Джейстоун направит тебе депешу прямо сейчас.
— Гениально! Эктор, ты прелесть!
— И знаешь что, Хэнк...
— Что?
— Я не выбросил из головы идею с «Транспортным чиновником».
— Вот и хорошо, малыш. Привет жене.
— А ты Саре передавай привет, — сказал Эктор.
Девять десятых всяких дел в этом роде решается по телефону, оставшаяся десятая часть уходит на подписание бумаг.
Я позвонил Джону.
— Эктор добрался до этого Джейстоуна; он высылает отступную.
— Отлично! Отлично! Значит, можно двигаться вперед. А вы с Эктором корешились, да?
— Да, и как видишь, он про это не забыл.

— Как только я получу от него весточку, сразу же свяжусь с нашим новым продюсером... Кстати, чего я буду ждать у моря погоды, может, лучше подъехать к нему в контору и подобрать эту бумаженцию на месте?

— Конечно, звякни ему и договорись.

— Значит, мы опять беремся за картинку, — сказал Джон.

— Точно. Надо это дело обмыть у «Муссо».

— Когда?

— Завтра. В полвторого.

— Тогда до встречи, — сказал Джон.

— Пока, — ответил я.

Итак, я сидел за машинкой, трудясь над стихами, и рассылал их по мелким журнальчикам. Рассказы у меня почему-то никак не выпечатывались, это мне не нравилось, но насиловать себя я не хотел и потому шлепал стихи. В этом была своя радость. Может, в один прекрасный день что-нибудь получится и с прозой. Я очень на это надеялся. А пока что лошадки бегали, вино текло рекой, а Сара занималась чем-то прекрасным в саду.

От Джона не было вестей целую неделю. Потом наконец он позвонил.

— Я ведь тебе говорил, что мы нашли нового продюсера?

— Да, ну что, он готов взяться за дело?

— Он отвалил. Сказал, что не хочет делать наш фильм.

— Почему?

— Говорит, пока ждал отступную бумагу, получил заманчивое предложение. Сценарий про двух близнецов-сирот, которые становятся чемпионами мирового чемпионата по теннису.

— Звучит и в самом деле фантастически. Жаль, что не я придумал.

— Но есть и хорошие новости.

— Например?

— «Файерпауэр» возобновляет с нами контракт.

— С какой радости?

— Испугались, небось, что кто-то другой сорвет куш. У них на это дело нюх. В конце концов, бюджет ощипали до костей — благодаря им, между прочим. А теперь они не желают, чтобы другие поживились за их счет. Мне Гарри Фридман звонил. «Хочу это проклятое кино», — говорит. «Ладно, — отвечаю, — получишь». — «А если оно не даст кассы, руки тебе оборву».

— Значит, все сначала.

— Ага, сначала.

Дня через три-четыре он позвонил опять.

— Ничего, если я заеду? Надо кое-что обсудить.

— Конечно, Джон.

Не прошло и получаса, как он уже был у меня. Бутылка и стаканы ждали на кофейном столике.

— Входи, Джон.

— А где Сара?

— В актерской студии.

— О!

Джон прошелся по комнате и уселся на свое любимое место возле камина. Я наполнил его стакан.

— Ну, выкладывай.

— Мы все подготовили к съемкам, утвердили график. И тут Франсин Бауэрс, она в Бостоне сейчас, заболела. Ждет операции. Она не сможет начать через две недели.

— Что же делать?

— Будем снимать без нее. Джека Бледсоу будем снимать, все прочее. А ее оставим на потом. Собирались уже отснять первый эпизод с Джеком, да он отказался.

— А он-то что?

— Требует, чтобы за ним приезжал «роллс-ройс».

— С чего вдруг?

— Это предусмотрено контрактом. Нашли мы ему этот «роллс». Оказывается — цвет не тот. Отсняли несколько сцен без Франсин и Джека. Тем временем подыскали нужный цвет тачки, Джек готов выйти на площадку.

Я снова наполнил стаканы.

— Теперь он пожелал, чтобы ты посмотрел, как он работает, — сказал Джон.

— Он что — не знает, что мне надо на скачки ездить?

— Он говорит, скачки ведь не каждый день.

— Это верно.

— Хэнк, он хочет, чтобы ты сделал для него эпизод.

— Да ну?

— Сцену у зеркала. Чтобы он чего-то там перед зеркалом говорил. Может, стих прочитал бы...

— Да это загубит все к чертовой матери.

— Беда с этими актерами. Если они на самом старте заартачатся, того и гляди, угробят картину.

«Дожил», — подумал я, — вот идиот, торгуй задницей при всем честном народе».

— Ладно, напишу я сцену с зеркалом.

— Заодно уж и для Франсин сочини — ей нужно ножки показать. У нее потрясающие копытца, вот увидишь.

— Ладно, будет вам и сцена с ногами.

— Спасибо. Тебе, кстати, новая выплата полагается. Ты должен был получить деньги в самом начале съемок, но «Файерпауэр» перекрыла нам кислород. Мы это дело уладим, и ты сразу получишь денежки.

— Хорошо, Джон.

— Надо бы тебе поглядеть на бар и гостиницу, в которых мы снимаем. У нас там настоящие алкаши в массовке. Постояльцы. Они тебе понравятся.

— В понедельник подъедем.

— У меня тут возникли еще кое-какие проблемки с Джеком.

— Что еще?

— Он хотел, чтобы в кадре у него был загар, небольшая «федора» и прическа хвостом.

— Быть не может.

— Ей-богу. Я его полдня отговаривал. А вот взгляни, что он еще хотел надеть.

Джон вытащил из портфеля солнцезащитные очки. Протянул мне. Они были огромные. Оправа была сделана в виде зеленых пальмочек из пластика.

— Он чокнутый, что ли? — спросил я. — Во всем штате Калифорния не найдется никого, кто бы согласился такое носить!

— Я ему говорил. Он настаивал, чтобы ему разрешили надеть эти чертовы очки хоть на секунду. «Иначе, — орет, — только вы меня и видели!»

— Ладно, — сказал я. — Мне не надо, чтобы он слинял с картины. Я придумаю сцену, в которой он сможет нацепить эту дрянь.

— И сразу мне передашь, ладно?

— Сегодня же вечером сделаю.

Я налил по новой.

— А как Франсуа?

— Ты знаешь, что он выиграл в свою игрушечную рулетку шестьдесят тысяч?

— Да.

— Теперь он отшлифовал свою систему. Выиграл еще столько же, и это ему здорово пошло на пользу.

— Вот и славно.

Человеку нужны три вещи: вера, тренировка и удача.

Съемки должны были начаться в Калвер-сити. Там находились тот самый бар и гостиница с комнатой, где я жил. Потом съемочную площадку собирались перевести в район Альварадо-стрит, где жила героиня фильма.

Потом еще хотели снимать бары возле Шестой улицы и в районе Вермонта. Но первые эпизоды должны были ставить в Калвер-сити.

Джон пригласил нас осмотреть гостиницу. Она выглядела вполне подходяще. Жили тут в основном алкаши. Внизу был бар. Мы остановились в дверях.

— Ну, как тебе? — спросил Джон.

— Великолепно. Но я живал и где похуже.

— Это верно, — сказала Сара. — Видала я эти местечки.

Мы поднялись наверх в номер.

— Ну вот. Навевает воспоминания?

Комната была выкрашена в серый цвет, как это принято в подобного сорта заведениях. Рваные занавески на окнах. Из мебели — стол да стул. На холодильнике толстый слой жирной грязи. Утлая койка.

— Прекрасно, Джон. То, что надо.

Мне стало немного грустно оттого, что я уже не молод и не могу повторить все, как встарь — пить, драться, играть словами. Смолоду легко держать удар. Даже если нечего жрать. Было бы что выпить, и была бы под рукой машинка. Я, должно быть, был чумной, но мне встречалось немало чумных и среди них порядочно забавных личностей. Чтобы высвободить время для писания, мне приходилось голодать. Не так уж и часто, откровенно говоря. Глядя на этот стол, я видел за ним себя. Да, я был чумной, я это знал и плевать я хотел на то, что вы об этом думали.

— Пошли поближе познакомимся с баром.

Мы сошли вниз. Там уже собралась пьянь, которая должна была участвовать в съемках. Все, ясное дело, пили.

— Пошли, Сара, сядем на табуреты. Пока, Джон.

Бармен представил нас завсегдатаям. Звали их Большой Страшила и Маленький Страшила, Змей, Бык, Песья Башка, Леди Фиалка, Подзатыльник, Клара и так далее в том же духе.

Сара спросила Змея, что он пьет. «Симпатично выглядит», — сказала она, заглянув в его стакан.
— Коктейль «Мыс Код», клюквенный сок с водкой.
— Мне «Мыс Код», — сказала Сара бармену.
— А мне водочки, — сказал я. Бармена звали Ковбой.
Мы потихоньку приступили к выпивке. Большой Страшила поведал мне историю о том, как они выдержали схватку с фараонами. Крайне интересную. И, между прочим, совершенно правдивую.
Съемочную группу тем временем позвали на обед. Алкаши оставались в баре.
— Нам лучше пойти перекусить, — сказала Сара.
Мы вышли во внутренний двор. У восточного крыла гостиницы был накрыт большой стол. Статисты, технари, рабочие и прочий подобный люд уже сидели по местам. Еда выглядела вполне аппетитно. Джон вышел нам навстречу. Нас ждали в вагончике. Пока мы туда следовали, Джон задержался возле одного типа, который закусывал в стороне от других.
— Ланс Эдвардс.
Эдвардс едва заметно кивнул и занялся своим бифштексом.
Мы сели в конце стола. Эдвардс был одним из сопродюсеров.
— Говнюк этот Эдвардс, видать, — сказал я.
— Да нет, — ответил Джон. — Просто очень застенчивый. Фридман хотел его выпихнуть.
— Может, он был прав.
— Хэнк, — вмешалась Сара, — ты ведь совсем не знаешь человека.
Я пытался открыть банку с пивом.
— Ешь лучше, — сказала Сара.
Сара все пыталась прибавить к моему жизненному сроку годков десяток, не знаю уж, к худу или к добру.
— Мы сейчас будем снимать эпизод с Джеком в номере. Тебе надо посмотреть.
— После обеда мы идем в бар. Когда будете начинать, свистните.
— Хорошо, — сказал Джон.
После обеда мы обошли гостиницу с другой стороны. Джон нас сопровождал. Вдоль улицы выстроились несколько трейлеров. Там же был и Джеков «роллс-ройс». А рядом — большой серебряный трейлер с табличкой «ДЖЕК БЛЕДСОУ».
— Глянь-ка, — сказал Джон. — У него на крыше перископ — чтобы видеть, кто идет.
— Господи Боже.
— Знаешь, мне надо кое-что уладить...
— Валяй. До встречи.
Смешной парень этот Джон. Его французский акцент уже почти неуловим — здесь, в Америке, он всегда говорит по-английски. И это немножко грустно.
Дверца вагончика отворилась. На пороге стоял Джек.
— Прошу!
Мы поднялись по ступенькам. На койке возлежала какая-то девица и смотрела телевизор.
— Это Клео. Я купил ей мотоцикл. Мы вместе катаемся.
В дальнем углу сидел парень.
— Мой брат Дуг.
Я направился к Дугу, шутливо двинул в его сторону хуком справа. Он промолчал. Только смотрел на меня. Классный мужик. Мне такие нравятся.
— Выпить есть? — спросил я Джека.
— А как же!
Джек нашел виски, налил мне и добавил воды.
— Спасибо.
— А вы выпьете? — спросил он Сару.
— Нет, спасибо, — ответила она. — Не люблю мешать выпивку.
— Она у нас на мысе Код заплуталась, — сказал я.
— Ах, так?
Мы с Сарой ели.
— Мне у вас нравится, — сказал я.
— Оставайтесь сколько пожелаете, — сказал Джек.
— Может, я навсегда останусь.
Джек одарил меня своей знаменитой улыбкой.
— А братец у вас не сильно болтливый, я вижу.
— Да уж.
— Классный мужик.
— Да.
— Ну что, Джек, текст выучил?
— Я никогда не заглядываю в текст, пока не приду на площадку.
— Замечательно. Но нам пора.

— Я уверена, у вас прекрасно получится эта роль, Джек, — сказала Сара. — Мы рады, что она досталась именно вам.

— Спасибо.

Мы вернулись в бар, где сидели все те же люди, и выглядели они ничуть не пьяней, чем раньше. Тертая публика.

Сара заказала еще один «Мыс Код». А я опять отдал предпочтение чистенькой.

Мы попивали и слушали все новые и новые истории. Одну рассказал и я. Прошел примерно час. Вдруг я взглянул в сторону входа и увидел у вертушки Джека. Он кого-то выискивал глазами.

— Эй, Джек! — крикнул я. — Давай к нам, дернем по маленькой!

— Да нет, Хэнк, съемка начинается. Может, пойдете посмотреть?

— Сейчас прибудем.

Мы заказали еще по стаканчику. И как раз сидели над ними, когда в зале появился Джон.

— Начинаем, — сказал он.

— Хорошо, — сказала Сара.

— Хорошо, — сказал я.

Мы покончили с выпивкой, я взял пару пива навынос.

Мы поднялись вслед за Джоном по лестнице и вступили в гостиничный номер, весь опутанный проводами. По комнате сновали рабочие.

— Голову отдам на отсечение, что с этой мурой справилась бы и треть этой публики.

— Вот и Фридман так говорит.

— И его устами часто глаголет истина.

— Ну ладно, — сказал Джон. — Все почти готово. Мы несколько раз прогнали сцену, сейчас будем снимать. Ты, — обратился он ко мне, — стань сюда, в угол. Отсюда будет хорошо видно, и в кадр не попадешь.

Сара пошла вместе со мной.

— Тишина! — заорал ассистент. — Начинаем съемку!

Стало очень тихо.

Потом Джон скомандовал: «Камера! Мотор!»

Дверь в комнату отворилась, и вошел Джек Бледсоу. Черт подери, это был молодой Чинаски! Это был я! У меня екнуло в груди. Молодость моя, сука ты эдакая, куда ж ты делась?

Мне захотелось опять превратиться в молодого забулдыгу. Я хотел стать Джеком Бледсоу. Но оставался загнанным в угол стариканом, присосавшимся к банке с пивом.

Бледсоу прошествовал к окну, возле которого стоял стол. Поднял искромсанную занавеску. Сделал хук правой — при этом по лицу его скользнула ухмылка. Потом сел за стол, взял ручку и придвинул к себе лист бумаги. Немножко посидел, потом откупорил бутылку, сделал глоток, зажег сигарету. Включил радио и погрузился в Моцарта.

Эпизод заканчивался тем, что он начал водить ручкой по бумаге...

Джек попал в самую десятку. Он сделал все так, как оно было — неважно, имело ли это какое-нибудь значение или нет.

Я подошел к нему и пожал руку.

— Ну что, попал? — спросил он.

— Попал, — ответил я.

Внизу, в баре, ребята были все на месте и выглядели точно так же.

Сара выбрала прежний маршрут на мыс Код, а я опять взял беленькой. Мы услышали еще массу историй, и все они были замечательные. Но в воздухе чувствовалась легкая печаль. Скоро съемки кончатся, и все в этом баре и в этой гостинице пойдет по-прежнему. Кое-кто из алкашей прожил тут не один десяток лет. Кто-то обитал на заброшенной железнодорожной станции, и доставить сюда этих отщепенцев было непросто. В общем, началась пьянка по-черному.

Наконец Сара сказала: «Нам пора домой, кошек кормить».

Пьянка могла подождать.

Голливуд мог подождать.

Кошки ждать не могли.

Я подчинился.

Мы распрощались с завсегдатаями и двинулись к машине. Мне было не страшно сесть за руль. Зрелище молодого Чинаски в занюханном гостиничном мире пошло мне на пользу. Я, черт побери, еще совсем не стар. Вполне еще ого-го.

Сару волновало будущее наших новых знакомых. Мне оно тоже не представлялось радужным. Но это не значило, что я был бы рад видеть их у себя в гостиной потягивающими виски и рассказывающими свои байки. Магия задушевности, как правило, не выдерживает испытания бытом. Да и сколько братьев можно посадить себе на шею?

Мы подъехали к дому.

Кошки нас ждали.

Сара первым делом вымыла их плошки, я открыл жестянки с кормом.

Что может быть лучше простого образа жизни!

Мы поднялись наверх, умылись, переоделись и приготовились ложиться.

— Что же эти бедолаги будут делать? — спросила Сара.

— Уж я-то знаю, знаю...

Пришла пора спать. Я спустился на минутку вниз, посмотреть, все ли в порядке. Сара быстро уснула. Я выключил свет. Сегодняшнее кино что-то изменило в нашей жизни, мы уже никогда не сможем думать или говорить, как раньше. Теперь мы знали нечто недоступное другим, правда, это нечто было туманным и, если вдуматься, не совсем приятным.

Джон Пинчот выбрался из гетто. Ему по контракту предоставили квартиру за счет «Файерпауэр». Джон нашел жилье неподалеку от здания компании. По вечерам, лежа в постели, он мог любоваться световой рекламой на крыше; горящие буквы «ФАЙЕРПАУЭР» бросали на него свой отсвет.

А Франсуа Расин остался в гетто. Он разбил сад и стал выращивать овощи. Крутил колесо рулетки, ухаживал за садом и кормил кур. Никогда не встречал никого более странного, чем он.

«Ни за что не брошу моих цыпок, — сказал он мне. — Помру тут, на чужбине, вместе с моими курятами, бок о бок с неграми».

Потекли будни: лошадки бегали, кино снималось.

Телефон звонил каждый божий день. Всем вдруг захотелось проинтервьюировать сценариста. Я даже не предполагал, сколько развелось журналов по кино или интересующихся киношными делами. Этот безумный интерес к искусству, неуклонно и последовательно двигающемуся к своему упадку, сродни болезни. Видеть на экране всякое дерьмо стало столь привычным, что люди перестали отдавать себе отчет в том, что смотрят одно дерьмо.

Бега — еще одна разновидность пустой траты жизненных сил и времени. Люди подходят к окошкам касс, где в обмен на деньги им выдают кусочки пронумерованного картона. Номера, как правило, оказываются невыигрышными. А уж если вам паче чаяния повезет, то ипподром и правительство отстегнут у вас восемнадцать процентов с каждого бакса. В общем, чтобы ходить на бега или в кино, надо быть законченным дураком. Я-то буду поумней других, потому что за десятилетия «тотошной» жизни кое-чему научился. Бега для меня — хобби, не более того. За деньгами я не гонюсь. Имея за спиной продолжительный опыт бедности, к деньгам относишься с уважением. Как-то неохота спустить все до цента. Это удовольствие оставим святым и дуракам. Своим успехом в жизни я обязан тому, что при всех своих безумствах остаюсь совершенно нормальным: я предпочитаю сам творить обстоятельства, не позволяя им брать власть надо мною.

Так вот, как-то вечером зазвонил телефон. Это был Джон Пинчот.

— Не знаю, что и делать, — сказал он.

— Опять Фридман заморозил картину?

— Нет, тут совсем другое дело. Не знаю, откуда этот парень взял мой номер...

— Что за парень?

— Да вот звонит мне один...

— И что говорит?

— Говорит: «Ты сукин сын долбаный, убил моего брата! Брата моего сгнобил! Теперь я тебя укокошу! Сегодня же!»

— Боже!

— Он в истерике, похоже, совсем не в себе. Шизик какой-то. В этом городе на кого угодно можно нарваться.

— В полицию сообщил?

— Да.

— А что они?

— Говорят, как он появится — звоните.

— Приезжай ко мне.

— Да нет, не стоит, обойдется. Но мне, конечно, сегодня не уснуть.

— Оружие есть?

— Нет, будет только завтра, только, боюсь, не поздно ли.

— Переночуй в мотеле.

— Что толку, он, может быть, за мной следит.

— Чем я могу тебе помочь?

— Ничем. Я просто хотел тебе об этом сказать и поблагодарить за то, что ты написал сценарий.

— Не за что.

— Спокойной ночи, Хэнк.

— И тебе, Джон.

Он положил трубку.

Мне легко было влезть в его шкуру. Меня однажды донимал по телефону один такой, грозился пришить за то, что я будто бы переспал с его женой. Он называл меня по фамилии и утверждал, что держит меня на мушке. Но свою угрозу так и не исполнил. Наверно, погиб в какой-нибудь дорожной заварушке.

Я решил звякнуть Франсуа Расину, узнать, как у него дела.

На другом конце провода заговорил автоответчик:

«Говорите не со мной, говорите с этой машинкой. Я не желаю разговаривать. Говорите с этой машинкой. Я отсутствую, вы тоже отсутствуете. Незаметно подкрадывается смерть, чтобы заключить нас в свои объятья. Я не желаю разговаривать. Говорите с машинкой».

Послышались гудки.

— Франсуа, мудак ты эдакий!

— Ой, это ты, Хэнк!

— Я, малыш.

— У меня был пожар. Пожар. Пожар!

— Что?

— Да, я купил дешевенький телевизор, черно-белый. Когда уходил из дому, оставлял его включенным. Чтоб думали, будто я дома. Обдурить их хотел. Ну и, наверно, произошло короткое замыкание или он взорвался. Я приезжаю — все в дыму. Пожарные до этих мест не добираются. Хоть весь квартал сгори, они не почешутся. Вышел из машины, иду — дым сплошной. Пламя. Негры собрались. Ворье и мокрушники. Воду ведрами таскают, бегают туда-сюда. Я сел, смотрю. Нашел бутылку вина, открыл, пью. Кругом дымища. Огонь вырвался наружу. Негры все бегают. «Мы, — говорят, — опоздали. Извини, старик. У нас тут сходка была. Кто-то дым учуял». — «Спасибо», — отвечаю. У кого-то джин нашелся, пустили по кругу. Потом они разошлись.

— Мне очень жаль, Франсуа. Господи, не знаю, что и сказать. Жить-то там можно еще?

— Я сижу в дыму, сижу в дыму. Как в тумане. Я весь поседел, состарился совсем. Сижу в тумане. А теперь я мальчонка, слышу, как мама меня зовет. Ой, нет, она стонет! Ее трахают. Кто-то страшный ее трахает! Мне надо домой, во Францию, надо спасти мою мать, надо спасать Францию!

— Франсуа, ты можешь ко мне переехать. И у Джона, кажется, есть лишняя комната. Все не так плохо. Нет худа без добра.

— Да нет, худо почти всегда без всякого добра приходит. И остается навсегда!

— Тогда это смерть.

— Каждый день жизни и есть смерть. Я поеду во Францию! Буду действовать!

— Франсуа, а как же цыплята? Ты же не хотел с ними расставаться.

— Да черт с ними! Пускай неграм остаются! Пускай черномазые жрут белое мясо!

— Белое мясо?

— Я в тумане. Пожар тут был. Пожар. Я совсем старик, волосы поседели. Сижу в тумане. Пойду...

Франсуа повесил трубку.

Я попробовал перезвонить. Но слышал только автоответчик: «Говорите не со мной, говорите с этой машинкой. Я не желаю разговаривать...»

Оставалось надеяться, что у него была под рукой бутылка-другая хорошего красного вина, потому что если оно кому и нужно было сейчас позарез, так это моему другу Франсуа. И моему другу Джону. И мне самому. Я откупорил бутылку.

— Как насчет стаканчика-другого? — спросил я Сару.

— Присоединяюсь, — ответила Сара. — Что новенького?

Я рассказал.

В первую ночь никто не явился убивать Джона Пинчота. На вторую у Джона было оружие, и он готов был встретить гостя. Но тот опять не пришел. Такие угрозы не всегда выполняют.

Тем временем Франсин Бауэрс оправилась после болезни.

— Пятьдесят баксов в день плюс комната и содержание — вот все, что я могу ей предложить, — сказал Фридман Джону.

Джону удалось уговорить его раскошелиться еще и на оплату перелета в Калифорнию.

Мне полагалось получить часть гонорара в первый день съемок. «Файерпауэр» обязалась заплатить Джону, а из этих денег он должен был выделить мою долю. Но никто никому ничего не заплатил. По-моему, вообще никто из съемочной группы не получил ни гроша.

Поэтому я решил пойти на банкет прокатчиков. Надеялся выяснить там у Фридмана, где застряли мои денежки.

Банкет назначили в пятницу в ресторане «Лимонная утка» — просторном мрачноватом заведении с большим баром и достаточным количеством посадочных мест. К нашему с Сарой приходу почти все они уже были заняты. Прокатчики понаехали со всего света. Выглядели они безмятежно и даже, пожалуй, брезгливо-устало. В основном ели, тщательно обдумывая заказ, говорили немного, пили мало. Мы нашли столик в сторонке, в углу.

Вошел Джон Пинчот и сразу устремился к нам. Подошел, улыбаясь: «Вот кого не ожидал здесь встретить. Нет ничего занудней банкетов прокатчиков. Кстати, у меня тут с собой...»

Он раскрыл сценарий в голубом переплете.

— Вот в этом месте надо сократить полторы минуты. Сделаешь?

— Конечно. А ты насчет выпивки не похлопочешь?
— О чем речь!
— Джон прав, — сказала Сара, — особого веселья тут не наблюдается.
— Может, с нашей помощью дело поправится, — сказал я.
— Хэнк, мне уже надоело отовсюду уходить последними.
— Что ж тут особенного...
Я принялся вычеркивать текст. Мои персонажи страшно болтливы. Все до одного.
Джон принес выпивку.
— Ну как, кромсаешь?
— Укорачиваю языки.
— Хорошо бы еще с выпивкой укоротить.
— С выпивкой не получится. Ее никогда не бывает слишком много.
Вдруг раздались аплодисменты.
— Фридман, — сказала Сара.
Да, это был он — в засаленном костюме, без галстука, с оторванной пуговицей на мятой рубашке. Фридману было не до таких пустяков, как одежда. Но зато улыбка у него была очаровательная, а глаза прямо-таки буравили собеседников насквозь, почище любого рентгена. Явился из самого пекла, и жил в самом пекле, и готов был отправить туда каждого встречного-поперечного, только дай ему малюсенькую зацепку. Он переходил от стола к столу, отпуская короткие меткие замечания.
Пришла очередь нашего. Фридман отвесил Саре комплимент.
— Кстати, — я ткнул пальцем в сценарий, лежащий на столе, — сукин сын Пинчот заставляет меня вкалывать даже на банкете!
— И это хорошо! — ответил Фридман, повернулся и пошел дальше.
Я сделал купюры и протянул сценарий Джону.
— Отлично, — сказал он. — Ничего существенного не выпало, а читаться будет просто здорово.
— Даже лучше.
Опять послышались хлопки. На этот раз по поводу явления Франсин Бауэрс. Она еще не старушка, но старой закваски. Держится очень прямо и неторопливо поворачивает голову то вправо, то влево, то улыбнется, то посерьезнеет, то опять улыбнется. Вот она останавливается — секунд на десять, не дольше, раздумывая, куда ей присесть, и с достоинством идет вперед. Ее снова награждают аплодисментами. Вспыхивает магний. Она, расслабившись, останавливается на пару слов возле одного из столиков, потом продолжает свой путь.
Черт подери, подумал я, а сценарист-то? Тот, кто вдыхает жизнь (или заражает мертвечиной) в этих манекенов? Тот, кто заставляет биться их сердца, кто дарит им свои слова, побуждает к действиям, обрекает на жизнь или смерть — и все по своей воле? Где же этот человек? Кто и когда ловил его видоискателем? Кто приветствовал его овациями? А сценарист, как всегда, там, где ему положено быть — в темном углу, сидит и наблюдает.
И вдруг — атюшки! К нам приближается Франсин Бауэрс. Она улыбается Саре и Джону, а потом спрашивает меня:
— Вы вписали для меня эпизод с ногами?
— Франсин, все на месте. Ноги тебе обеспечены.
— Вы не пожалеете. У меня потрясающие ноги.
— Абсолютно в этом убежден.
Она наклонилась ко мне через стол, улыбнулась обаятельнейшей улыбкой, сверкнула глазами, продемонстрировала свои знаменитые туго обтянутые скулы: «И вы правы».
Затем выпрямилась и отошла к другому столику.
— Мне надо с Фридманом поговорить, — сказал Джон.
— Узнай заодно, когда деньги дадут.
Мы с Сарой сидели и изучали публику. Сара незаменима на всех гулянках. Она рассказывает мне, кто есть кто. Я без нее просто слепец. Я, признаться, невысокого мнения о человеческой природе и не очень-то стараюсь в нее вникать. Но Саре удается показать мне ее с забавной стороны, и я ей за это благодарен.
Вечер шел своим чередом. Мы с Сарой закуски по обыкновению не заказывали. Еда отнимает много сил, а после двух-трех стаканчиков совершенно теряет вкус. А вино, согреваясь, становится вкуснее. Откуда ни возьмись появился Джон Пинчот.
— Вон там, — указал он на какой-то столик, — один из фридмановских юрисконсультов.
— Отлично, — сказал я. — Он-то мне и нужен. Сара, за мной!
Мы подсели за его столик. Юрисконсульт уже порядком нагрузился. Рядом с ним сидела долговязая блондинка. Она сидела неподвижно, будто замороженная. Шея у нее была длинная-предлинная, ей просто конца не было. Смотреть страшно. И как будто замороженная.
Юрисконсульт нас сразу узнал.
— А, Чинаски! — сказал он. — И Сара!
— Привет! — сказала Сара.
— Привет! — сказал я.

— Моя жена, Хельга.

Мы поздоровались и с Хельгой. Она не ответила. Она была заморожена и неподвижно сидела в своем кресле.

Юрисконсульт махнул насчет выпивки. Принесли пару бутылок. Начало неплохое. Юрисконсульт, звали его Томми Хендерсон, разлил по стаканам.

— Бьюсь об заклад, вы недолюбливаете адвокатов, — сказал он мне.

— Не как класс, конечно.

— Я порядочный адвокат, не мошенник. Вы, наверно, думаете, раз я работаю на Фридмана, мне палец в рот не клади?

— Не отрицаю.

— Так вот: вы ошибаетесь.

Томми осушил стакан и без задержки налил второй. Я тоже свой выпил.

— Притормози, Хэнк, нам еще домой ехать, — сказала Сара.

— Если меня развезет, вызовем такси. За счет адвоката.

— Пожалуйста, я готов.

— В таком случае...

Сара залпом опрокинула свой стакан.

Долговязая все пребывала в заморозке. Ей-богу, на нее больно было смотреть. Особенно на шею — длинную, тощую, с вздутыми венами. Отвратительное зрелище.

— Моя жена, — пояснил юрисконсульт, — бросила пить.

— Понятно, — сказал я.

— Какая вы молодец, — сказала Сара. — Такой шаг требует большого мужества и силы воли. Особенно когда все вокруг пьют.

— Я бы ни за что на такое не решился, — вставил я. — Хуже нет — сидеть трезвым, когда вся компания бухает как нанятая.

— Однажды я проснулась в пять утра на пляже в Малибу совершенно голая. С тех пор протрезвела раз и навсегда.

— Молодец, — сказал я. — Мужественный шаг.

— И не позволяйте сбить вас с пути, — сказала Сара.

Адвокат Томми Хендерсон налил по новой себе, Саре и мне.

— Чинаски меня не любит, — сказал он своей Хельге. — Считает мошенником.

— Это не его вина, — отозвалась Хельга.

— Правда ведь, правда? — допытывался у меня адвокат. Он почти опорожнил стакан и заглянул мне в глаза: — Думаешь, я жулик?

— Не исключено, — ответил я.

— Думаешь, мы тебе платить не хотим?

— Есть такое ощущение.

— А я, между прочим, почти все твои книжки прочитал. И считаю тебя великим писателем. Почти таким, как Апдайк.

— Спасибо.

— И нынче утром я выслал все чеки. Все вы получите свои денежки ближайшей почтой.

— Правда, — сказала Хельга. — Я свидетель — он отправил чеки по почте.

— Вот и хорошо, — сказал я. — Этого требует элементарная честность.

— Ну да, честность. Мы стараемся честно работать. У нас была заминка с наличностью, но теперь все в порядке.

— Фильм обещает быть хорошим, — сказал я.

— Знаю. Читал сценарий, — сказал Томми. — Ну что, жить стало веселей?

— Гораздо.

— Все еще считаешь меня жуликом?

— Как можно!

— Вот за это давай выпьем! — воскликнул Томми.

Он наполнил стаканы. Мы чокнулись. Томми, Сара и я.

— За честность! — провозгласил я.

Мы выпили до дна.

Я заметил, что вены на шее Хельги напряглись еще пуще. Но это нас на остановило.

Мы болтали о пустяках. В основном про то, какая Хельга мужественная.

Уходили мы последними. Хельга, Томми, Сара и я. Задержавшиеся из-за нас два официанта провожали нас злыми взглядами. Но мы с Сарой привыкли к такому обращению. И, похоже, Томми тоже. Хельга шла рядом с нами все такая же прямая и страдающая. Зато утром ей не грозит похмельный синдром. Утром придет наша очередь страдать.

Неделю спустя мы поехали на новую съемочную площадку — на Альварадо. Припарковались за пару кварталов и пошли пешком. Уже издали мы заметили народ, толпящийся вокруг Джекова «роллс-ройса».

— Фотографируют, — сказала Сара.

Джек Бледсоу на капоте своей машины с двумя своими приятелями-мотоциклистами. Когда магниевые вспышки прекратились, все трое рассмеялись и пошли прямо по капоту «ролле-ройса», вальяжно ступая тяжелыми ботинками. Они позировали, предоставляя возможность снять их со всех точек.

— Боюсь, машине не поздоровится, — заметила Сара.

Тут я увидел Джона Пинчота. Он шел к нам. На лице его была усталая улыбка.

— Что там за буза, Джон?

— Надо ребят повеселить.

Кто-то из мотоциклистов гикнул. Бледсоу с приятелями спрыгнули с капота. Съемки кончились. Толпа, смеясь, стала расходиться.

— Смотрите, какие царапины остались, — сказал Джон.

— Красиво отделали тачку. Они что ж, не видят, что делают?

— А им плевать. Они на такие мелочи внимания не обращают.

— Бедная машина, — сказала Сара.

Чтобы заделать повреждения, пришлось потратить шесть тысяч баксов.

— Ну что, поговорил с адвокатом, Хэнк?

— Да.

— И что он сказал?

— Сказал, что выслал чеки по почте.

— Правильно. Я их получил.

Джон открыл кошелек. Вытащил оттуда два чека. На каждом из них красовался жирный штамп: «дебиторская задолженность».

— Деньги в голландском банке.

— Не может быть, — сказал я.

— Что за игры такие? — возмутилась Сара.

— Ума не приложу. Утром встретился с Фридманом. Он божится, что с чеками все в порядке, просто бухгалтер проставил не тот номер счета, и когда деньги вернутся, они быстренько все исправят. Я говорю: «Но ведь проще выписать новые чеки, чего ждать-то?» — «Нет, — отвечает, — это только бухгалтер может сделать, придется подождать».

— Просто в голове не укладывается, — сказал я.

— Я ему говорю: давайте позовем сюда вашего бухгалтера. А он мне: «Бухгалтер в Чикаго, у матери. Она на смертном одре. Умирает от рака». Сказал и отвернулся, стал в окно смотреть. Я говорю: «Мистер Фридман, так дела не делают».

— И что же ответило это чудовище? — поинтересовалась Сара.

— Фридман глянул на меня невинными голубыми глазками и спокойно заявил: «Ты помнишь, малыш, ведь никто здесь не хотел с вами связываться? Плевали все на твой фильм с высокой колокольни. Одни мы пошли тебе навстречу. Так что сиди и не рыпайся».

— А ты что?

— Сара, Хэнк, прошу вас, идемте со мной, — сказал Джон. — Сейчас будем снимать сцену в ванной. Помните ее?

— Как не помнить. Ты что же, собираешься вкалывать за его невинные глазки?

Мы двинули к площадке.

— Сцена в ванной должна получиться. Я на нее здорово надеюсь, — сказал Джон.

— Да, — согласился я, — эпизод клёвый.

Джон продолжил свой рассказ.

— После свидания с Фридманом я кружил вокруг ихней конторы. Дважды прошелся по кварталу взад-назад. И мне пришла в голову мысль. Я вернулся к Фридману... Прости, Хэнк, я сейчас сяду в это кресло, а ты стань рядом.

— Как это понимать?

Возле нас оказался фотограф с камерой наготове. Джон уселся в кресло.

— Стал?

— Да.

— Теперь выдай улыбку до ушей.

Я оскалился.

Сверкнула вспышка.

— Еще разок, — скомандовал Джон.

Вспышка повторилась.

Джон поднялся.

— Пошли. Снимем наверху.

Мы стали подниматься.

— Вот точно так сфотографировались неделю назад Фридман и Фишман. Фридман в кресле, Фишман стоит, оба улыбаются. Фотографию напечатали на первой полосе «Вэрайети». Всю страницу заняли. А под ней подпись: «Файерпауэр» победит!»

— Ну и что?

— Сейчас доскажу. Давайте тут остановимся на минутку. Я не хочу, чтобы нас слышали.

Мы остановились на площадке.

— Я, значит, опять зашел к Фридману и сказал, что видел их рекламу в «Вэрайети». И добавил, что через неделю на том же самом месте появится снимок — мы с тобой в том же самом виде, а также вот эти два их чека во всей красе и с шапкой: «Файерпауэр» выиграет, но какой ценой?» Я пригрозил, что даю ему двое суток — если за это время мы не получим нормальные чеки, дадим антирекламу.

На другом конце коридора вырос длиннющий парень, ассистент Джона Марш Эдвардс.

— Все готово, Джон. Пора начинать.

— Минутку. Я сейчас.

— Может, потом доскажешь? — забеспокоилась Сара.

— Нет, хочу сейчас договорить. Я еще вот что Фридману сказал. Что, мол, если мы получим деньги вовремя, опубликуем свое фото, только без чеков и с подписью: «Файерпауэр», мы поможем тебе победить!»

— А он что? — спросил я.

— Помолчал и сказал: «О'кей, вы получите свои чеки».

— Слушай, но какого же черта мы фотографировались с этими идиотскими ухмылками! Если мы выйдем с шапкой «Файерпауэр», мы поможем тебе победить», надо же как-то попристойней сняться!

— Если мы получим чеки, — сказал Джон, — пускай он засунет наше обещание себе в задницу. Такая реклама обошлась бы нам в две тыщи!

С тем мы и пошли на площадку — снимать сцену в ванной.

Сцена в ванной была проста. Франсин должна была сидеть в воде, а Джек Бледсоу — на полу, спиной к ней. Франсин полагалось болтать какую-то ерунду, в основном про мокрушника, который поселился в ее доме. Его освободили условно-досрочно. Он стакнулся с какой-то старушонкой и лупил ее нещадно изо дня в день. Через стенку было слыхать, как они собачатся.

Джон Пинчот попросил меня написать для них текст — и я спроворил несколько страниц диалога за стенкой. Эта работа доставила мне самое большое удовольствие в этой киношной эпопее.

Живя в таких вот дешевых меблирашках, обыкновенно маешься от безделья, либо дохнешь с голодухи, либо сосешь пузырь с утра до ночи. Одна радость — слушать соседей. Это помогает понять, что не одному тебе сбили холку, что не у тебя одного крыша поехала.

Нам не удалось стать свидетелями сцены в ванной, потому что не хватило места, так что мы с Сарой ждали в прихожей, выходящей в кухню. Между прочим, больше тридцати лет назад я некоторое время жил в этом самом доме на Альварадо-стрит, с той женщиной, о которой писал в сценарии. И теперь меня охватило странное пронзительное чувство. Колесо жизни совершило свой оборот. Только тех, с кем я знался тогда, уже нет в живых. И та женщина тоже умерла три десятка лет назад, а я вот сижу и пью пиво в том же самом доме, напичканном всякой техникой и набитом киношниками. И я тоже умру, теперь уже скоро. Бедный я.

В кухне готовили какую-то еду, холодильник ломился от пива. Я сделал туда несколько ходок. Сара нашла себе собеседников. Счастливая Сара. Когда кто-нибудь заговаривал со мной, мне хотелось выпрыгнуть из окна или по меньшей мере спуститься на эскалаторе. Неинтересны мне стали люди. Может, им и не полагается быть интересными. Вот звери, птицы, насекомые даже — эти да. Не знаю почему.

Джон Пинчот опережал график съемок на целый день, это меня радовало. Потому что уберегало от наездов «Файерпауэр». Сами паханы сюда, конечно, не заглядывали. Но у них были шпионы, это как пить дать. У меня на такие вещи нюх.

Кое-кто из группы подходил ко мне с моими книжками за автографами. Любопытные у них были книжки. То есть не самые лучшие из тех, что я написал. (Лучшая — всегда последняя.) Я увидел свои ранние «грязные» рассказы «Взятка дьяволу», несколько сборников стихов — «Моцарт на фиговом дереве» и «Вы позволите ему нянчить вашу четырехлетнюю дочурку?». А также «Бар «Латрин» — моя часовня».

День утекал, мирно и бессмысленно.

Как долго снимают эту ванную сцену, подумал я. Франсин, наверное, чисто вымылась.

Вдруг в прихожую вбежал Джон Пинчот. Он был какой-то взъерошенный, кажется, даже не совсем одетый. Во всяком случае, молния на брюках была застегнута только до середины. Он дико вращал глазами.

— Слава Богу, ты здесь!

— Ну, как дела?

Он наклонился и зашептал мне на ухо: «Ужас! С ума сойти! Франсин боится, как бы ее титьки не высунулись из воды! Поминутно спрашивает: не видать? не видать?»

— Что ж за беда, если слегка и высунутся?

Джон придвинулся еще ближе к моему уху: «Она не так молода, как хочет казаться. А оператору освещение не нравится. Никак его не наладит, потому волнуется и пьет больше обычного...»

Оператор, Хайнс, получил все мыслимые в его профессии призы, он один из лучших ныне живущих операторов, но, как все большие таланты, имеет пристрастие к бутылочке.

Джон продолжал горячо шептать: «Представляешь, а Джек никак не справится с этой строчкой. Уйму дублей сняли. Его заколодило — начнет говорить и сразу глупо так разулыбается».

— Да что это за строчка-то?
— Строчка такая: «Пускай отдрочит участкового, когда он придет его проверять».
— Давай попробуем так: «Пускай откупится от участкового...», дальше по тексту.
— Вот спасибочки! Это уже девятнадцатый дубль будет!
— Боже милосердный.
— Пожелай мне удачи.
— Удачи тебе.
Джон убежал. Вошла Сара.
— Что случилось?
— Девятнадцатый дубль. Франсин боится показывать грудь. Джек не может сказать текст. Хайнсу не нравится свет...
— Франсин надо дать выпить, ей сразу полегчает.
— Ну, Хайнсу этот совет не нужен.
— Знаю. А когда Франсин расслабится, у Джека язык развяжется.
— Возможно.
И тут вошла Франсин. Она выглядела совершенно опустошенной. На ней был банный халат, голова обвязана полотенцем.
— Я с ней поговорю, — шепнула мне Сара.
Она подошла к Франсин и тихонько заговорила. Франсин прислушалась. Потом кивнула и вышла в соседнюю комнатушку-спальню. Сара на минутку отлучилась в кухню и вернулась с кофейной чашкой. В кухне имелся отличный выбор: два сорта виски, водка, джин. Сара чего-то намешала. Дверь в спальню приоткрылась, и чашка исчезла.
Сара не задержалась: «Сейчас придет в себя».
Минуты через две-три та же дверь распахнулась снова, на пороге появилась Франсин и заспешила прямо на камеру. Проходя мимо Сары, она поблагодарила ее одними глазами.
Нам ничего не оставалось, как сесть и маленько поболтать, коротая время.
Я никак не мог отделаться от нахлынувших воспоминаний. Как-никак именно отсюда меня выперли за то, что я привел в гости на ночь трех девочек. Тогда еще не слыхали про такую штуку, как права жильцов.
— Мистер Чинаски, — заявила мне хозяйка, — у нас верующие живут, трудящиеся, родители с детьми. Ни от кого из них я еще таких жалоб не слыхала. И вас я вдоволь наслушалась: у вас то поют, то ругаются, посуду бьют, матерятся, ржут... А уж что у вас нынче ночью творилось — такого я отродясь не слыхивала!
— Хорошо, я съеду.
— Благодарю вас.
Я, конечно, совсем с катушек слетел. Бриться перестал. Ходил в майке, прожженной сигаретами. Одна была у меня забота: чтобы на комоде стояло не меньше двух бутылок. Я никак не вписывался в окружающий мир, и мир никак не хотел меня принимать. Я нашел несколько родственных душ, по большей части женского пола, я их обожал, они меня вдохновляли, я играл на публику, щеголял перед ними в исподнем, объяснял, какой я гениальный, но верил в это только сам. А они орали: «От...сь! Налей-ка лучше еще этой дряни!» Эти дамы были исчадием ада, и в моем аду они чувствовали себя как дома.
В комнату опять ворвался Джон Пинчот.
— Сняли! — возвестил он. — Все сняли! Какой удачный денек! Завтра продолжим.
— Скажи спасибо Саре, — сказал я. — Она умеет готовить волшебный напиток.
— То есть?
— Она угостила Франсин, и та сразу расслабилась.
Джон обернулся к Саре.
— Спасибо тебе огромное!
— К твоим услугам, — ответила Сара.
— Подумать только! Сколько лет в кино — и впервые пришлось снимать девятнадцатый дубль!
— Мне говорили, — вмешался я, — что Чаплин однажды снимал сто дублей, пока не удовлетворился.
— Так то Чаплин, — возразил Джон. — А у нас сто дублей — и бюджет исчерпан.
На этом день, в общем, и кончился. Если не считать того, что Сара сказала: «Черт побери, а не закатиться ли нам к Муссо?»
Что мы и сделали. Мы заняли столик в Старом зале и, прежде чем изучить меню, заказали выпивку.
— Помнишь? — спросил я. — Помнишь доброе старое время, когда мы приходили сюда поглазеть на эту публику и разбирали ее по мастям — вот это актеры, там продюсеры или режиссеры, вот порнозвезды, а эти пытаются пристроиться к киношному бизнесу... Мы пытались представить, о чем они говорят. Конечно, о своем придурошном кино, о контрактах и последних фильмах. Ничтожные малявки, неудачники... глаза бы на них не глядели... лучше отвернуться и смотреть в тарелку, на которой морская капуста и рыба-меч...
— Мы считали их дерьмом, — сказала Сара, — и вот поди ж ты, сами такими стали.
— Колесо жизни свершило свой оборот...
— Принесите нам морской капусты.
У нашего столика стоял официант. Он хмурился, переминаясь с ноги на ногу, густые брови почти закры-

вали глаза. Муссо открыл этот ресторан в 1919 году и навидался всякого. И такие, как мы, тут тоже не в диковинку. Да, пускай будет рыба-меч. С жареной картошкой.

Фильм снимали на трех площадках. Разные комнаты, разные улицы, разные бары.

Один эпизод надо было снимать ночью: кража кукурузы и погоня.

Кукурузу взрастили, и пора было ее воровать.

За аренду натуры из бюджета отстегнули пять тыщ. Участок принадлежал Центру реабилитации алкоголиков. Пинчот обрыскал всю округу в поисках чего-нибудь подешевле, но в конце концов пришлось остановиться именно на этой территории — той самой, где тридцать лет назад моя подруга и совершила ту самую кражу. Посадку осуществили на прежнем месте. Прочие детали совпали не столь счастливо. Например, доходный дом, в котором она жила и куда я к ней въехал, превратился в приют для престарелых.

В большом доме, который теперь оккупировал алкашный Центр, в те времена был популярный танцзал. Там всегда было полно народу, особенно по субботам. Танцевали на первом этаже; зал был необъятных размеров, под потолком кружились огромные лампионы, оркестр играл до самого утра, а у подъезда ждали хозяев автомобили, многие с личными шоферами.

Голодая, ругаясь с хозяйкой и полицией, когда нас арестовали, а потом отпустили под залог, мы ненавидели этот танцзал и его посетителей лютой ненавистью.

А теперь тут поселились исправившиеся алкаши, которые читали Библию, дымили как паровозы и играли в бинго в том самом зале, где раньше веселились до упаду.

Только пустырь был все такой же. За все эти годы никто не удосужился тут чего-нибудь построить.

Франсин и Джек уже отрепетировали эпизод и разошлись по вагончикам, а мы стояли, ожидая команды «мотор!». Я пил пиво — и вдруг кто-то хлопнул меня по плечу. Симпатичный парень с аккуратно подстриженной бородкой, добрыми глазами и приятной улыбкой. Я где-то его видел, но не мог вспомнить, кто он такой. Вообще-то я догадывался, что он из шпионов «Файерпауэр».

— Простите, — сказал он, — но здесь нельзя пить спиртное.

— С чего вдруг?

— В контракте, который подписали с администрацией, указано, что пить здесь запрещено.

— Даже воду?

— Вы же понимаете.

— Понятно. Бывшей пьяни тяжко смотреть на чужое счастье. Но у нас ведь весь фильм про это самое.

— Мы приложили массу усилий, чтобы получить разрешение на съемку. Будьте любезны, соблюдайте правила.

— Ладно, приятель. Но только ради Джона Пинчота.

Он отвалил, виляя жидкой задницей, которая так и просила пинка.

Я повернулся спиной к зданию Центра, сделал еще глоток и спрятал банку в карман.

— Тебя могут увидеть, — сказала Сара.

— Думаешь, эти парни в завязке пялятся в окна?

— Не обязательно, но тут всюду народ шныряет.

— Чтобы хлебнуть пивка, придется уходить в подполье.

— Да будет тебе! Тоже мне — «звезда» нашлась!

Сара была права. Я не мог позволить себе капризов. Актер, играющий главную роль, получал в семьсот пятьдесят раз больше меня.

Нас нашел Джон Пинчот.

— Привет, Сара! Привет, Хэнк!

Он сообщил, что Фридман-таки прислал нам новые чеки, причем мой был выписан прямо на меня. Попался карась на нашу удочку.

— Надо идти, — сказал Джон. — Сейчас будем снимать. А ты посмотри и скажи, как тебе понравится.

Дали команду «мотор!», Франсин побежала через заросли кукурузы.

— Хочу кукурузы! — кричала она.

Я вспомнил, как на этом самом месте бежала Джейн, а я тащил тяжелый мешок с бутылками. Но она кричала «хочу кукурузы!» так, будто речь шла обо всем, что она потеряла, обо всем, что прошло мимо нее. Эта кукуруза была для нее воздаянием за все, что ей недодал этот мир, ее победой, ее отмщением, ее песнью.

А в голосе Франсин, кричавшей «хочу кукурузы!», звучала обида, в нем была жалоба, но не чувствовалось отчаяния пьяной женщины. У нее хорошо получалось, просто здорово, но это было не то.

И когда Франсин принялась обдирать початки, это опять было не то, да и не могло быть. Франсин — актриса. А Джейн была напившейся до безумия женщиной. До полного безумия. Но глупо ждать от лицедейства живой боли. Будет с него и качественной имитации.

Итак, Франсин рвала початки, лихорадочно засовывая их в сумку, а Джек увещевал ее: «Ты перебрала, мать... они же не поспели».

Потом появилась патрульная машина, ослепила их яркими фарами, Франсин с Джеком кинулись к дому, прямо как тогда мы с Джейн, и у дверей лифта их остановил крик в мегафон: «Стой, стрелять буду!»

Но стрелять никто не стал, вместо этого полицейские спокойно остались сидеть в машине. Съемка кончилась.

Мы не сразу нашли Джона Пинчота.

— Джон, старина, полицейским полагалось их зажопить!

— Знаю. У них дверцу заело. Не смогли выйти.

— Что?

— Конечно, в это трудно поверить, но хочешь не хочешь, придется починить дверцу, а потом снять все сначала.

— Жаль, — сказала Сара.

Обычно, когда что-то не ладилось, Джон только посмеивался. На этот раз он выглядел подавленным.

— Встретимся после пересъемки.

Мы пошли погулять. Мне ужасно не нравилось, что Джон впал в уныние. Он оптимист от природы. Многие его даже недолюбливали за излишнюю веселость. Но она, как правило, была неподдельной. Все мы время от времени изображаем непотопляемость. И я этим грешил. Но Джон и правда не терялся перед лицом неприятностей. И грустно было видеть, что он дрогнул.

Франсин, Джек и другие актеры разошлись по своим вагончикам. Терпеть не могу паузы на съемках. Кино обходится так дорого потому, что практически все время уходит на ожидание. Ждут, пока будет готово то и сё, пока наладят свет и пристроят камеру, пока парикмахер сбегает пописать, а консультант закончит свои разглагольствования. А тем временем все маются безделием. Но при этом исправно получают зарплату, и платить надо за каждый плевок, и каждый зорко следит за тем, чтобы ему вдруг не поручили чужую работу, а потом оказывается, что актеры не в настроении, хотя это их всегдашнее состояние, ну и так далее. Словом, одна пустая трата времени. А уж при нашем жалком бюджете это была совсем непозволительная роскошь. Мне хотелось гаркнуть, чтоб у них у всех в ушах зазвенело: «Кончайте баловство! Тут всех дел на десять минут, а вы валандаетесь чертову уйму времени!»

Но мне не хватило на это духу. Я ведь всего-навсего сценарист. Самая низкооплачиваемая единица.

Но благодаря случаю во мне взыграло самолюбие. Явились телевизионщики из Италии и еще из Германии. И пожелали взять у меня интервью. Оба режиссера оказались дамами.

— Он нам первым обещал, — предупредила итальянка.

— Так вы же все сливки снимете! — возразила немка.

— Постараемся, — согласилась итальянка.

Я уселся перед итальянцами. Камера заработала.

— Как вы относитесь к кино?

— Вообще?

— Да.

— Стараюсь держаться от него подальше.

— Чем вы занимаетесь кроме писательской деятельности?

— Лошадьми. Играю на тотализаторе.

— Это помогает вам в писательстве?

— Да. Помогает о нем забыть.

— В этом фильме ваш герой пьет?

— Да.

— Это что, вызов?

— Нет, как и все прочее.

— Что значит для вас этот фильм?

— Ничего.

— Ничего?

— Ничего. Может быть, поможет забыть о смерти.

— Может быть?

— Да, то есть не наверняка.

— А о чем вы думаете, когда удается забыть о смерти?

— О том же, что и вы.

— В чем ваша жизненная философия?

— Как можно меньше думать.

— А еще?

— Если этого мало, постарайтесь быть добрыми.

— Как хорошо!

— Доброе и хорошее — не одно и то же.

— Отлично, мистер Чинаски. А что бы вы хотели сказать итальянским зрителям?

— Не кричите так громко. И читайте Селина.

На том и кончили.

Немецкое интервью получилось еще менее интересным.

Дамочка все допытывалась у меня, сколько именно я пью.

— Он теперь пьет гораздо меньше, чем раньше, — сказала ей Сара.

— Но теперь мне обязательно надо хлебнуть, иначе я не в состоянии продолжать беседу.

Выпивка появилась немедленно. В большом бумажном стакане. Я осушил его залпом. Это пришлось очень кстати. И я вдруг подумал, что интервьюировать писателя глупо. Все самое значительное он излагает на бумаге. А остается у него за душой только ерунда какая-нибудь.

Немка оказалась права. Итальянка выжала из меня все до капельки.

Итак, я превратился в избалованную вниманием «звезду». И очень огорчался по поводу эпизода с кукурузой.

Мне бы сейчас поговорить с Джоном, втолковать ему, что Франсин надо напоить, свести с ума, опустить в ад, чтобы она хватала эти початки так, будто за спиной у нее притаилась смерть, а из окон ее дома смотрят чьи-то призрачные лица, безразлично взирая на печальную тщету бытия всех нас — богатых, бедных, прекрасных, уродливых, талантливых и самых никчемных.

— Вы не любите кино? — спросила немка.

— Нет.

Съемка кончилась. Вопросы тоже.

А эпизод с кукурузой пересняли. Может, не совсем так, как надо бы, но почти.

В десять утра зазвонил телефон. Это был Джон Пинчот.

— Фильм зарубили.

— Слушай, Джон, я уже не верю в эти сказки. Это все бухгалтерские уловки.

— Нет, его правда остановили.

— Да как можно? Они уже столько деньжищ вбухали, это же все прахом пойдет!

— Хэнк, «Файерпауэр» разорилась. Они не только нашу картину, они все свои фильмы заморозили. Я был у них утром в конторе. Там никого, кроме охраны. Никого во всем огромном здании! Я ходил по этажам и кричал: «Ау! Есть тут кто-нибудь?» И никто не откликнулся. Как в пустыне.

— Джон, а как же с гонораром Джека Бледсоу?

— Они не смогут ему заплатить. Никто из их сотрудников, в том числе и мы, не получит ни гроша. У них там люди по полмесяца без зарплаты сидели. Платить нечем.

— Что думаешь делать?

— Не знаю, Хэнк, похоже, это конец.

— Погоди отчаиваться, Джон. Может, нас кто-нибудь подберет?

— Никакой надежды. Сценарий всех отпугивает.

— Ах да, я и забыл.

— А ты что сейчас будешь делать?

— Собираюсь на ипподром. Если захочешь вечерком заскочить на стаканчик, буду рад.

— Спасибо, Хэнк, у меня свидание с парой лесбиянок.

— Тогда удачи тебе.

— Тебе тоже.

Я ехал на север к Голливуд-парку. Я играл на тотализаторе уже больше тридцати лет. Начал после того, как меня хватил кондрашка и я чуть не отдал концы в окружной больнице Лос-Анджелеса. Мне тогда сказали, что еще глоток алкоголя — и я могу считать себя мертвецом.

— Что же мне теперь делать? — спросил я Джейн.

— В смысле?

— Надо же найти какую-то замену.

— А, пожалуйста — лошади.

— Лошади? А что с ними делать?

— Ставки. Делать ставки.

— Ставки? Чушь какая-то.

Я, однако, попробовал и с ходу выиграл. И потихоньку втянулся. Потом и пить стал опять помаленьку. Дальше — больше. И не помер. Так что и пьянка мне осталась, и лошадки. Я здорово залип в это дело. Тогда по воскресеньям заездов не устраивали, и я мотался на своей дряхлой тачке в Аква Калиенте и обратно, не пропуская ни одного выходного. И ни разу меня не обокрали и не обдурили, и бармены по ту сторону мексиканской границы проявляли ко мне внимание не хуже наших, хотя иногда я оказывался единственным гринго в их заведениях. Мне нравилась ночная дорога домой, и когда я наконец добирался до постели, мне было все равно, дома Джейн или нет. Я не брал ее с собой, убедив, что для белой леди Мексика слишком опасная страна. И когда я возвращался, ее обычно не было. Она находилась в гораздо более опасном месте — на Альварадо-стрит. Но не забывала оставить мне три-четыре бутылки пива, и это примиряло с фактом ее отсутствия. Но горе ей, если она удосуживалась вылакать его сама — тогда ей действительно угрожала опасность.

Что же касается лошадей, то я подошел к делу по-научному. Я выработал не меньше двух дюжин всяких систем. Применять их следовало с умом: каждая требовала учета множества факторов. Единственный фактор, который оставался неизменным всегда, заключался в том, чтобы поступать супротив большинства.

Одна из моих систем основывалась вот на каком соображении. Публика почему-то избегает ставить на

определенные номера. И когда таких номеров набирается в таблице заезда порядочно, возможность сорвать куш сильно возрастает. В результате многолетнего изучения итогов заездов в Канаде, США и Мексике я вывел правило игры, основанное исключительно на таких номерах. «Бюллетень бегов» выпускал такие толстые красные тома с результатами заездов по цене десять долларов за книгу. Я читал их целыми днями. Все результаты так или иначе упорядочены. Выяви этот порядок, и дело в шляпе. Смело можешь давать наводку начальнику, чтоб не сильно наезжал. Я часто оказывал ему эту услугу, но это не спасало меня от необходимости искать новых. Может, из-за того, что я не прекращал совершенствовать свои системы. Чтобы успешно играть, следует побороть свои человеческие слабости.

Я въехал на Голливуд-парк и подрулил к служебной стоянке. Знакомый тренер дал мне пропуск и туда, и в клуб. Хороший человек, и главное — не актер и не писатель.

Я вошел в здание клуба, нашел свободный столик и прикинул свою игру. Потом заплатил доллар и прошел в Павильон Кэри Гранта. Там малолюдно и хорошо думается. Насчет Кэри Гранта: на стенке висит его огромная фотография. Старомодные очки. Улыбка. Шик. Но играл он, конечно... Делал ставку в два доллара. И если продувался, выскакивал на дорожку, размахивал руками и орал: «Со мной у вас этот номер не пройдет!» Если тебе жалко пары баксов, лучше сидеть дома и перекладывать их из одного кармана штанов в другой.

Моя самая высокая ставка — двадцатка. Излишняя жадность дурно влияет на мыслительные способности и может привести к нежелательным результатам. И еще два правила: никогда не ставь на победителя последнего заезда и на замыкающего.

Денек выдался удачный, но я, как всегда, томился из-за получасового перерыва между заездами. Это все-таки слишком. В такие минуты бесцельного времяпрепровождения начинаешь ощущать бессмысленность жизни. Это когда ты сидишь и слушаешь, как вокруг на все голоса гадают, кто победит и почему. С ума сойти. Иногда кажется, что ты попал в психушку. В сущности, так оно и есть. Каждый псих уверен, что уж он-то знает побольше, чем другой такой же псих — и такими ипподром кишмя кишит. И я среди них.

Мне нравились моменты, когда расчеты сходились с реальностью; когда жизнь обретала смысл, ритм и значение. Но этот перерыв между заездами — сущее наказание; сидение в этом бурчащем болоте настолько отравляло все удовольствие, что я не раз грозил моей доброй Саре не ездить на бега несколько дней подряд и завалить мир бессмертными стихами.

В общем, я скоротал время до вечера и отправился домой, положив в карман больше сотни. Попал как раз в толпу возвращающихся с работы тружеников. Жалкое зрелище. Племя обессиленных, злых и нищих людей. Торопящихся домой, чтобы по возможности спариться, посмотреть в ящик и пораньше улечься, чтобы наутро начать все сначала.

Когда я въехал во двор, Сара поливала сад. Она прекрасная садовница. И целительница моих безумств. Она кормит меня здоровой пищей, стрижет волосы и ногти и вообще держит в форме.

Я поставил машину, вышел в сад и поцеловал Сару.

— Ну как, выиграл?

— А как же!

— Звонков не было, — доложила она.

— Неприятная история. После всего, что было, после того, как Джон чуть палец себе не оттяпал и все такое... Жалко его, сил нет.

— Надо было тебе его сегодня зазвать к нам.

— Я звал, но у него нынче свидание.

— С кем?

— Не знаю. С какими-то лесбиянками. Пускай расслабится.

— Ты обратил внимание на розы?

— Еще бы! Великолепные! Особенно красные, белые и чайные. Чайные — мой любимый цвет. Так бы и съел.

Сара отключила воду от шланга, и мы пошли в дом. Жизнь все же не так плоха. Иногда.

А потом кино закрутилось по новой. Как всегда, новость нам сообщил Джон. По телефону.

— Да, — сказал он мне, — завтра возобновляем съемки.

— Я что-то не пойму. Ты же говорил, фильму конец.

— «Файерпауэр» что-то там распродала. Фильмотеку, какие-то гостиницы в Европе. Кроме того, этим ребятам удалось перехватить заем у итальянцев. Говорят, эти итальянские деньжата не совсем стерильные, но деньги есть деньги. В общем, приглашаю вас с Сарой завтра на площадку.

— Прямо не знаю...

— Завтра вечером.

— Ладно, договорились. Где и когда?

Перевод с английского Нины Цыркун

Продолжение следует

Симона Синьоре

Ностальгия теперь не та

Глава 8 (продолжение)

...Приехать в Будапешт в середине марта 1957 года — было равнозначно визиту в дом вдовы спустя четыре месяца после похорон ее мужа. Уже не траур, а лишь полутраур. И вдова, как ни велико было ее горе, больше не испытывает желания говорить о нем. (Спросите у мадам Жаклин Онассис, было ли у нее лицо Антигоны спустя четыре месяца после выстрелов в Далласе?) Столица Венгрии была самой известной вдовой, и с ноября только о ней и говорили. Ею манипулировали, ее же и продавали. И с той, и с другой стороны. Все использовали трагедию Будапешта. Венгры же в собственных целях явно устали быть знаменитыми.

Четыре месяца спустя после трагических событий они с несколько грустным юмором подводили итог: «Мы теперь баловни, питаемся намного лучше, чем до ноября, и наши жены могут покупать шляпки и платья, которых им так не хватало».

Венгерки очень кокетливы. Теперь Будапешт — настоящая витрина для стран Восточной Европы. Туристы могут видеть, что их балуют больше всех, ведь они теперь такие умные. Они так хорошо себя вели, что через несколько дней, впервые с 1945 года, могут отметить свой национальный праздник. При Ракоши это запрещалось. Они смогут праздновать прямо на предприятии, в конторе или с метлой на улице, ведь этот день не будет выходным, хотя вечером их ожидает большой подарок. В честь национального праздника в Будапешт пожалует Ансамбль доблестной Советской Армии и будет петь для них свои песни... Примерно в таком горько-ироническом тоне говорили о себе некоторые венгры.

В лавках действительно появилось товаров больше, чем мы могли видеть в Варшаве, Праге, Бухаресте, и гораздо больше, чем в Белграде. Правда и то, что приезжал прекрасный Ансамбль песни и пляски, чтобы в своих великолепных костюмах исполнить серенаду покоренной вдове (у Монтана было желание вскочить в самолет и полететь к своему другу Никите, чтобы сказать, что тот опять делает не то...).

Говорившие так люди не просили нас высказывать наше мнение. Они никогда никого больше не будут об этом просить. И особенно граждан из стран Западной Европы, которые по радио призывали их к решительным действиям во время событий (они избегали слов «революция» и «контрреволюция») и тут же бросили. Венгры ненавидели американцев, англичан, французов и швейцарцев, как ненавидели и своих сограждан, сбежавших на Запад. Они остались дома и чувствовали себя нормально. Это вовсе не говорило о том, что между ними все было улажено. Они приходили к нам разговаривать поодиночке. Мы встречали их за кулисами; это были журналисты или сотрудники радио, и когда они шутили, почти всегда можно было услышать нечто вроде: «Теперь у нас все хорошо», особенно если в этот момент появлялся кто-нибудь из собратьев. У них была работа, и им вовсе не хотелось ее терять.

Венгры вообще-то не горели желанием вспоминать события октября-ноября 1956 года. А если все-таки кто-то и вспоминал, рассказы их зачастую бывали противоречивыми. Вероятно, и какой-нибудь парижанин рассказывал бы о февральских событиях 1934 года[1], согласуя свою историю в зависимости от того, с кем он был тогда, 6-го февраля: на площади Согласия с полковником Де Ля Рок или, в последующие дни, на площади Республики с теми, кто позднее создаст штаб Народного фронта. Гарцевавшие на лошадях жандармы из моего детства и Советская Армия на танках мало отличались друг от друга. И те и другие стреляли в людей. Русские солдаты стреляли в венгров. Однако оказалось, что здесь рассказы совпадали: переброшенные сюда из гарнизонов Средней Азии танкисты думали, что они находятся в Суэце. Хотя возможно, что это одна из тех полулегендарных историй, которые часто передаются из уст в уста во время войны и после нее.

В какой-то части Будапешта еще оставались дома с пробоинами от снарядов; возивший нас шофер

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9—11; 1994, № 1, 3, 4, 7, 9, 10.

[1] В 1933 — 1934 годах политическая нестабильность во Франции привела к крупным общественным скандалам, волнениям масс, грандиозным забастовкам; в конечном счете, победил блок социалистов с коммунистами, приведший к победе Народного фронта, просуществовавшего всего два года.

утверждал, что это следы пожара, случившегося на прошлой неделе, но сопровождавшая нас дама упорно твердила, что это работа танков. Правда, говорила она это в отсутствие шофера... Этого шофера нам предоставило министерство культуры, заполучившее его, должно быть, в министерстве внутренних дел. Сопровождавшая нас венгерка в машине говорила очень мало.

Так же скупо высказывалась она и в наших апартаментах, предпочитая вести беседу в парке возле отеля. Наш отель высшего класса был расположен на острове посередине Дуная, разделявшего Буду и Пешт. Отель был построен во времена былой славы австро-венгерского владычества. И в такой декорации, достойной фильмов Макса Офюльса, наша гид нам много чего рассказала. Не о прошлом — о настоящем.

С ноября шли аресты коммунистов. Фашисты в городе, несомненно, еще были. Ведь Будапешт был первым городом, признавшим фашизм, и располагал воинскими подразделениями под названием «Стрельчатые Кресты» — двоюродными братьями румынских «железных гвардейцев». Правда, они больше не представляли опасности: молодость прошла, а мелкие, обреченные на провал заговоры никому не причиняли вреда.

Гораздо больше беспокойства доставляли непокорные партийные деятели. В марте 1957 года в будапештской тюрьме сидели такие же люди, что свободно распевали на улицах Варшавы. С середины января Янош Кадар отдал распоряжение усилить полицейское наблюдение, и как раз в то время, когда венгерская подруга рассказывала нам об этом, помимо нескольких арестованных руководителей рабочих советов в тюрьме находилось пятнадцать писателей. Она хотела, чтобы мы это знали, ведь министр культуры, если мы все-таки встретимся с ним, не будет нам этого рассказывать.

Мы с ним встретились. У него было красивое грустное лицо. При Ракоши он несколько лет провел в тюрьме. Министр принял нас, сидя в инвалидной коляске, ибо не мог передвигаться. Спросил, хорошо ли чувствует себя Ийеш...

Крупный венгерский писатель и поэт Дьюла Ийеш, родом из крестьян, был социалистом (не коммунистом); в тот период он находился не у дел, но его не трогали. Я с ним действительно виделась, но никто, кроме человека, сообщившего мне о просьбе Ийеша прийти к нему, не знал о моем визите. Я только что приехала от Ийеша, который жил с женой на даче, и мадам Ийеш просила меня передать подарок родственнику, проживающему за границей. Они подтвердили, что в тюрьме с конца января действительно находятся пятнадцать писателей-коммунистов.

Поскольку я не могла скрыть удивления, откуда министру известно, где я провела часть дня, он сказал: «Ийеш сам позвонил мне и сообщил, что виделся с вами...» Я не могла уличать больного министра во лжи, но у меня перед глазами тотчас возникло лицо Ийеша, когда он увидел нашего шофера. Оказывается, этот так называемый шофер был хорошо известен в культурных кругах столицы... Я сказала министру, что нашла супругов Ийеш в добром здравии. «Тем лучше, тем лучше. Знаете, это наш самый крупный поэт. Ну, а что же вас ко мне привело?» Монтан спросил его о томившихся в тюрьме писателях-коммунистах. Министр погрустнел еще больше: нас обманули. В тюрьмах Будапешта нет ни одного интеллигента-коммуниста. Возможно, есть несколько интеллектуалов из фашистов, подстрекавших людей к этой контрреволюции, которую остановило только прибытие Красной Армии, посланной самим Провидением. Мы должны ему верить. Во имя всего, что он сам лично пережил, находясь в тюрьме вместе с товарищем Кадаром[2] и, главное, товарищем Райком, так несправедливо казненным[3]. Эти времена ушли безвозвратно. Политических заключенных в стране нет, а если и есть, то речь может идти только о фашистах.

В своей инвалидной коляске министр казался достаточно убедительным.

Венгерская молодежь на улицах Будапешта выглядела бодрой и веселой. Возможно, я кого-то шокирую, говоря так о городе, над которым в мире было пролито столько слез. Но это полностью соответствовало тому, что нам говорили наши первые собеседники. Особенно выделялись девушки. Им было так приятно, что они были одеты лучше, чем раньше; очень красивые в своем большинстве, они, казалось, наслаждались полнотой свободы. Наша гид, разговаривавшая с нами только в парке или на улице, все подробно разъяснила. Молодежь выжила и теперь хотела радоваться жизни. Девушки, в ноябре подносившие бомбы под названием «коктейль Молотова», которые они к тому же научились производить кустарным способом благодаря советским фильмам, прославлявшим революционные подвиги Великого Октября 1917 года, пришли к выводу, что все это оказалось никому не нужно, и им

---

[2] Янош Кадар (1912 — 1989) — крупнейший партийный деятель Венгрии. С 1948 по 1951, а также в 1954 — Генеральный секретарь компартии Венгрии. В мае 1951 года по сфабрикованному обвинению был арестован; реабилитирован в 1954; с ноября 1956 — Первый секретарь ЦК вновь образованной Венгерской социалистической рабочей партии (ВСРП), в 1956 — 1958 и в 1961 — 65 — глава правительства.

[3] Ласло Райк (1909 — 1949) — крупный партийный деятель, был секретарем, позже — заместителем генерального секретаря компартии Венгрии. С марта 1946 по май 1949 — министр внутренних и иностранных дел. Казнен по сфабрикованному обвинению 15 октября 1949 г. В 1955 г. реабилитирован посмертно.

захотелось развлекаться. Они сменили рабочие комбинезоны на плиссированные юбки, тем более что в магазинах появилось много модных нарядов. Они не очень-то уважали своих родителей, дедушек и бабушек. При Хорти их дедушки и бабушки были фашистами, а родители при Ракоши — сталинистами. Сами же они в ноябре делали революцию. Но решили больше не торопить время. Они... они... я говорю о венгерских девушках-«групи», которые в ту неделю были поклонницами Монтана. Никто не мешал им делать то, что нравилось, и бывать там, где им хотелось. Они посещали все концерты, обожали музыку и музыкантов. Французский певец им тоже очень нравился. К несчастью для них, а может быть, и для него, родоначальница всех «групи» сидела, притаившись в ложе, точно так же, как это бывало в театре «Этуаль»...

О том, что произошло в Будапеште 23 октября 1956 года, мы услышали только на обеде во французской миссии из уст молодого атташе по культуре, который видел все собственными глазами, прогуливаясь по городу. Послушать его, так можно было поверить в то, что в порыве чрезмерного упоения свободой, после стольких лет запретов на улицы Будапешта вышла многочисленная делегация истинных социалистов (а не контрреволюционеров). Людям было очень весело, они пели песни. Многие были с детьми. Демонстранты немного задержались у памятника Кошуту, затем пошли дальше. Толпа все увеличивалась. Многие присоединились к шествию без малейшего желания предпринять какие-либо экстремистские действия. Вечерние газеты появляются в киосках к четырем часам дня. Некоторые манифестанты хотели прочитать, что пишут о них, и были обескуражены, не отыскав там ни строчки. Это их разозлило, их настроение переменилось. Темнело. Они решили идти к Дому радио и просить, чтобы их приняли сотрудники отдела информации. Многочисленная толпа прибыла к Дому радио, где уже царил переполох. Кто-то вроде бы приказал погасить на площади свет. Люди внезапно оказались в темноте, свернутые газеты превратились в факелы. Беспокойство в Доме радио возрастало. Вдруг прогремел выстрел, никто не мог понять, откуда и почему стреляли. С этого момента и началась катастрофа...

О подлинной ситуации в Будапеште и о том, что в тюрьмах томились политические заключенные, здесь, похоже, мало что знали.

Я обещала Лиле де Нобиле повидаться с ее родственниками. Ее дядя и тетя, люди весьма преклонного возраста, столько перевидали за свою долгую жизнь, что им было больше нечего сказать. Их квартал не был поврежден, и во время «событий» они из дому не выходили. Все происходило вдалеке от них. В небольшой старинной гостиной с помпонами я по их просьбе рассказала про декорации Лилы...

На сей раз мы упаковывали наши чемоданы по-настоящему. Мы возвращались домой. «Групи» собрались в холле. Затем венгерская дама-гид проводила нас до аэропорта.

Минут за пять до посадки к нам подошла женщина. Возможно, я уже видела ее среди журналистов и сотрудников радио. Почти шепотом, очень быстро она спросила, знакомы ли мы с Арагоном? Увидим ли его? Еще бы! «Тогда передайте ему поручение. Его друг, венгерский поэт, с января находится в тюрьме вместе с другими писателями. Ни я, его бывшая жена, ни вторая ничего не могут разузнать о его возможной судьбе. Арагона уже извещали об этом письмом полтора месяца назад. Он очень хорошо знал Тибора. Эльза Триоле — тоже. Тибор вступил в партию во время войны, когда она действовала в подполье. Он жил во Франции как политэмигрант с 1938 года. Арагон знает, что Тибор никакой не фашист». Я обещала этой женщине выполнить ее поручение. К сожалению, я не могла ей обещать, какова будет реакция Арагона. С минуту она молча смотрела на меня, потом взяла за руки и сказала: «Тогда попросите его хотя бы не спать одну ночь». Я записала имя и фамилию поэта: Тибор Тардош.

Выхода не было — у меня возникла причина звонить Арагону домой на улицу Ля Сурдиер, до тех пор пока не ответит телефон.

Через два дня после нашего приезда Луи Арагон — он любит потрясающе описывать сам себя — ходил взад и вперед по комнате в нашем «фургоне», любуясь на свое отражение в зеркале над камином. Он был красив, он был учтив. Я падала с ног от усталости, но пыталась соответствовать его учтивости. На сей раз наши роли переменились.

1-й в о п р о с: Говорили ли вы в одном светском салоне, накануне нашего отъезда, что этот отъезд будет «несвоевременным»?

О т в е т: Да, по правде говоря, смутно помню о каком-то обеде, на котором высказал предположение, что момент для вашего отъезда, быть может, выбран... неудачно... словом, «несвоевременно». Да, несомненно я употребил это слово. Но ведь это точное слово, не так ли?

2-й в о п р о с: Помните ли вы вечер 7-го ноября, когда вы за две минуты отклонили возможность изменения даты гастролей, отказавшись переговорить с русскими? И как, несмотря на мое смехотворное упорство, доказывали, что единственный выход — ничего не менять и непременно ехать. Помните ли, что чуть позже долго говорили о Клоделе и потом ушли, пожелав нам «успеха и доброго пути»?..

О т в е т: Да, да, конечно, хотя и смутно, ведь это было давно... Помню, что у Эльзы в тот вечер начинался грипп и это меня волновало.

3-й в о п р о с: Как же вы, зная то, что вам было известно, могли нападать на людей, подобных Кравченко и Кестлеру[4], обвиняя их в диффамации и злом умысле, после того как они осмелились сказать правду о лагерях, про которые сам Хрущев говорил, что в них погибло шестнадцать миллионов человек? И отрицать, все время отрицать!

О т в е т: Какие шестнадцать!? Вы шутите, дорогой друг, не шестнадцать, а восемнадцать миллионов погибших! Отрицал, конечно, надо было отрицать: «у меня там родственники».

Я смотрела в его красивые глаза, видела, как он улыбался, и снова вспоминала взгляды тех русских — их надо было видеть. Мне хотелось плакать. Но не перед Арагоном — вдруг Луи Арагон примется утешать меня.

И я, сменив тему диалога, приступила к поручению экс-мадам Тардош, к первой его части. «Тардош?.. Тардош?.. — Он пытался вспомнить. — Да, Тардош, Тибор Тардош... Ах, да, небольшой поэт, я и не знал, что он в тюрьме, но что я могу сделать? Я француз, меня не касается, что происходит в Венгрии...»

Что ж, это было великолепно, ведь мы уже ответили за него, и я бы первая удивилась, если бы он реагировал по-другому. Вот так. «Но поскольку я поклялась той женщине выполнить ее поручение, я скажу вам то, о чем она меня просила, расставаясь со мной. Она просила, чтобы вам не привелось спать, хотя бы одну ночь». Арагон поднес свою красивую руку к красивой седой голове и сказал: «Но, мой бедный друг, я не сплю уже двадцать лет!»

Я проводила Арагона до дверей, сказала, что не желаю его больше видеть, я попросту выставила его и с тех пор никогда больше с ним не разговаривала.

Однако после смерти Эльзы Триоле я написала ему короткую записку. Сделала я это из-за одного пожилого господина, который в течение нескольких лет часто приходил в «Коломб д'Ор» со своей женой. Но однажды он пришел один и сел за тот их столик. Увидев меня за моим, он попытался улыбнуться, но заплакал. Вот почему, вспомнив улыбку и слезы того вдовца, я и написала записку овдовевшему Арагону.

(Несколько месяцев назад я встретила Тибора Тардоша. Он теперь живет в Париже. Покуда я расправлялась с Арагоном, он тайно содержался в будапештской тюрьме. Во время процесса над ним — точнее, над ними: это был процесс Дери-Хай-Зелк-Тардош, который состоялся в ноябре 1957 года, — один из свидетелей защиты принес в суд обращение Луи Арагона и Эльзы Триоле. Свидетель встречался с ними в Москве, и их волновала судьба Тардоша. Они хотели довести до сведения суда, что он был хорошим человеком, правда, свидетель тогда подчеркнул, что это мнение французских писателей не относится к нынешним дням... Тем не менее Тибор просил меня отметить, что это выступление свидетеля, хотя и было осторожным, все же смягчило ему приговор. Тардоша выпустили из тюрьмы в апреле 1958 года. А в 1965 году Арагон предложил ему вести колонку в «Летр франсэз», предварив ее преамбулой: «Венгерский писатель Тардош живет и работает во Франции, было бы хорошо, если бы число таких людей возрастало, это честно и справедливо». Вот так, Тибор, я поручение выполнила.)

Во всяком случае, Арагон был единственным, кто прислушался к нам и, может быть, сделал для себя надлежащий вывод из того, что произошло за эти четыре месяца.

На той же неделе, но по другим причинам, от дома на площади Дофин было отказано газете «Юманите» и журналу «Пари-матч». Андре Стилю нужен был «живой рассказ о впечатляющем опыте» Монтана, а «Пари-матч» хотел опубликовать материал «о том, что пережил Монтан, и несколько слов, обращенных против французских коммунистов».

Нам было нечего сказать ни тому, ни другому. Нам было что сказать своим — Катрин, друзьям, — сказать то, что касалось только нас. Наши ноябрьские противники были лишены удовольствия посмаковать наше чувство горечи, сторонников же не слишком радовали наши мнимые восторги.

Восторги и горечь не подлежали обнародованию и, главное, к ним ни в коем случае не следовало прибегать. Это все, что мы знали, но знали очень хорошо.

И как же было здорово оказаться на площади Дофин, увидеть мадемуазель Поль и переплетчика месье Лаво, ступени Дворца правосудия, владелицу книжного магазина мадемуазель Данлу. Мы увлеченно разворачивали извлеченные из ящиков дорожного кофра сувениры, благоговейно завернутые в душистые гигиенические салфетки (мое западное благоразумие подсказало мне перед отъездом захватить их с собой в достаточном количестве). Матрешки, керамические медвежата, куклы в национальных костюмах, югославские пояса, миниатюрные расписные деревянные птицы (среди них были и польские), украинские ленты, пражский бисквит в виде белки или спящего ребенка, болгарская ми-

---

[4] Артур Кестлер (1905—1983), венгр, английский подданный, работал как журналист для США, Англии и других стран.

ниатюрная цитра размером в пол-ладони, мексиканская гитара из крашеной бальзы[5] в натуральную величину; раскрашенные яйца — русские, польские, болгарские, румынские...

Прежде всего надо было убедиться в целости и невредимости того, что мы привезли. Это ведь были не безделушки, а подаренные от души, от чистого сердца символы... Руки и глаза дарителей невозможно забыть. <...>

Нас, естественно, забрасывали вопросами, требовали фактов и выводов о жизни за «железным занавесом», о венгерских событиях.

Франсуа Шалэ и Фредерик Россиф первыми в своей передаче предоставили Монтану возможность полностью свободно высказаться о гастролях, обстоятельствах отъезда и о творческих результатах. В то время это был первый бескорыстный демарш в сторону Монтана. Он его принял и был совершенно прав. Передача была честная, Монтан говорил свободно — его не просили ни восхищаться, ни поносить кого бы то ни было. Это подействовало на нас отрезвляюще.

Точно так же отрезвляюще, хотя и в другом смысле, выглядели финансовые итоги 1957 года. Подсчеты от сборов и продажи фильма «Салемские колдуньи» (в производстве которого мы, я напоминаю, принимали финансовое участие) проводились в таком секрете, что подступиться к ним было так же невозможно, как к Замку Кафки. (Это положение с тех пор не изменилось.) Суммы гонораров от гастролей, по поводу которых было пролито столько чернил и слез, были пересчитаны министерством финансов по официальному курсу злотых, рублей, лей, левов и восточногерманских марок, но от Монтана потребовали уплатить налоги во французской валюте по существовавшим тогда расценкам. Это было настолько смешно, что однажды мы сели за стол с карандашом и бумагой и решили удариться в арифметику. После нескольких часов подсчетов мы, перепачканные чернилами, пропахшие меловой крошкой, остались в красивой гостиной нашего красивого дома в Отёй (департамент Эр) со смехотворной суммой размером в 2650 старых франков гонорара на душу, как говорят в театральных агентствах.

Забавно было думать про себя, что от «московского золота», после покрытия расходов на оплату музыкантов и отелей, в деревянной чаше певца осталась сумма, равная зарплате разнорабочего. Я употребляю слово «забавно» в лучшем его смысле, будто слыша голос Франсуазы Саган, — она обычно произносит его с особой интонацией.

Только шкурки серебристых соболей, застреленных сибирским охотником, были доказательством того, что мы добрались до «золота Москвы». Шкурки были представлены на суд господ меховщиков, дальних родственников пожилого гумовского специалиста, и признаны великолепными... Специалисты, с почтением дуя на мех, сожалели, что соболей маловато, их хватит только на хорошенький шарф.

И шарф собрали. Но поскольку я не очень люблю шарфы, собольки скоро превратились в большой воротник шалью... И получилось не совсем то, чего бы мне хотелось. Большой воротник шалью хорош, когда позируешь для обложки модного еженедельника, придерживая красивый мех двумя пальцами. И поэтому...

И поэтому русские соболя перешли в иной разряд: теперь их можно было отстегивать и надевать на что угодно, создавая впечатление, что у каждого костюма своя меховая отделка. Они сослужили мне хорошую службу. У меня с ними сложились незатейливые отношения: я то и дело пристегивала их к разным костюмам — то к черному, то к бежевому, то к бархату, то к джерси. Русские соболя из ГУМа побывали со мною во многих странах, чего не скажешь об их сестрах, всю жизнь скучавших на плечах принцессы Лилиан де Рети и жены магараджи Капуртала. Мои собольки были маленькими заговорщиками, помогающими украсить любую, даже самую простую одежду. У женщин зоркий глаз, и соболя они узнают сразу...

Это — про «золото Москвы».

А потом, как в последнем акте «Дяди Вани», мы решили отдохнуть. Невзирая на налоги и расчеты министерства финансов, у нас появилась возможность отдохнуть. И мы отдохнули...

Продолжение следует

Перевод с французского Надежды Нечаевой

---

[5] Бальза — очень легкое дерево (древесина легче пробки), растет в Южной и Центральной Америке.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1994 год

Цифрами обозначен номер журнала

Премьера «ИК»

«КОШ БА КОШ»

Донец Людмила. Между небом и землей 7
Зарубежная пресса о фильме Бахтиера Худойназарова «Кош ба кош» 7
Худойназаров Бахтиер. Этот безумный мир — наш. *(Интервью ведет Ася Колодижнер.)* 7

«КРИЗИС В РОССИИ»

Деготь Екатерина, Тарханов Алексей. XX век 1
Польская Лидия. CNN на русских баррикадах 1
Пресс-бюро «ИК»:
Грэффи Джулиан. Четыре дня в октябре 1
Трофименков Михаил. Война конца века: три парадокса 1
Хёрст Стив. Sic. *(Беседу ведет Елизавета Листова.)* 1

«КУРОЧКА РЯБА»

Богомолов Юрий. Новая история про Асю Клячину, которая спилась, а замуж не вышла, потому что гордая была 9
Марголит Евгений. «Нормалёк!» 9
Михалков-Кончаловский А. «У меня есть иллюзия, что иллюзий у меня нет» 9

«ЛАДОНИ»

Сорокин Владимир — Аристакисян Артур. Марксизм наоборот, Евангелие изнутри 3
Хржановский Андрей. «Страдал и был страданьем светел...» ... 3
Цыркун Нина. Хроники Аристакисяна 3

«СПИСОК ШИНДЛЕРА»

Гройс Борис: «Играем в чужую игру» 10
Кинелли Томас. Список Шиндлера 10
Пресс-бюро «ИК» 10
Спилберг Стивен: «Я тоже был там...» *(Интервью ведет Джон Блэр.)* 10
Туровская М. Запредельное торможение 10
Цыркун Нина. Ковчег Спилберга 10
Черненко Мирон. Услышать голос из тьмы 10

«ТВИН ПИКС»

Богомолов Юрий. Сдвоенный мир Дэвида Линча 4
Дубицкая В. Эффект микроскопа и магические практики 4
Кинематографисты — лидеры общественного мнения о телесериалах 4
Кудрявцев С. В окрестностях Твин Пикс: мифы и домыслы 4
Пресс-бюро:
Дэвид Линч. Цитатник 4
Лихорадка под названием «Твин Пикс» продолжает распространяться 4
Лора Палмер — женщина года 4
Цыркун Нина. Поворот винта 4

«ТИХИЕ СТРАНИЦЫ»

Артюх Анжелика. Без имени 12
Касаткина Татьяна, Степанян Карен. Вопль 12
Сокуров А.: «Я был уверен, что картина погибла...» 12
Сокуров Александр. Тени звука. *(Беседу ведут Любовь Аркус, Ася Колодижнер.)* 12

«УВЛЕЧЕНЬЯ»

Литвинова Рената: «Бойтесь своих желаний — они сбываются». *(Беседу ведет Игорь Манцов.)* 8
Литвинова Рената. Монологи из «Увлечений» 8
Манцов И. Коллективное тело как романтический герой-любовник 8
Плахов Андрей. Легкая муза, или Эстетический синдром 8

Премьер «ИК»

Везучая Розаниха. *(Интервью с И.Розановой ведет Ольга Ягошина.)* 6
Германова Дуся: «Я своим имиджем не занималась». *(Интервью ведет Екатерина Лаврентьева.)* 6
Иван Охлобыстин — дитя солнца. *(Интервью ведет Андрей Титов.)* 6
Маковецкий Сергей: «У меня нет имиджа». *(Беседу ведет Эльга Лындина.)* 6
Сухоруков Виктор: «Мне хочется быть Джульеттой Мазиной». *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)* 6
Яковлева Елена: «К сожалению, я почти не играю классику...» *(Интервью ведет Ксения Моршанская.)* 6

Разборы и размышления

Астрахан Дмитрий: «Вопрос только в том, кого выбирать. Я выбираю зрителей». *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)* 4
Вендерс Вим. Сны, время и видео. *(Интервью ведет Ирина Кулик.)* 2
Гринуэй Питер. Правила Игры. *(Беседу ведет Аньес Бертэн-Скайе.)* 2
Гуревич Леонид. Смягчение души 4
Деготь Екатерина. Безумный Фриц, Либо и Боль 10
Дондурей Даниил. Шаг вперед, два шага назад 7
Донец Людмила. Пора мелодрамы 4
Донец Людмила. Русское поле, или Заметки о русском Юрия Шиллера 9
Дроздова Марина. Модник 12
Дубицкая В. Скромное обаяние мелодрамы 4
Дюбуа Филипп. Изображение со скоростью мысли 2
Зоркая Н. Кинематограф в зоне ЧП 9
Карцева Е. Живее всех живых, или Компьютер в кино 8
Коломиец Вячеслав. Пока в Москве молчат... 7
Кулик Ирина. Проявление и засвечивание 2
Лейдерман Юрий. Художник Питер Гринуэй 2
Лидеры общественного мнения кинематографистов о мелодраме 4
Литов Михаил. Тюрьма, которая рядом 11
Логинов В. — Ханютин А. Загробная жизнь В.И.Ленина. *(Беседу ведет Виктор Матизен.)* 7
Минаев Игорь: «С точки зрения профессии...» 4
Плахов Андрей. Окно в Петроград 4
Плахова Елена. Если б знали вы, как мне дороги... 8
Плахова Елена. Зеркало для не-героя, или Жизнь с пистолетом 1
Пресс-бюро «ИК»:
Смит Пол Джулиан. Синева и внешние пределы 1
Рамазашвили Георгий. Post mortem как проект культового фильма 6
Сванидзе Николай. «Виновен не жираф...» 5
Сиривля Н. Безотцовщина 12
Сиривля Н. Три песни о Родине 9
Стишова Елена. Дым отечества 4
Стишова Елена. Разговор о веревке в доме повешенного ... 11
Тримбач Сергей. «Хоть убей, следа не видно...» 9
Трофименков Михаил. Ис-то-(ты)-(те)-рия кино (2 раза) 2
Трофименков Михаил. СПИД: искусство в опасности 1
Фомин Сергей. Гибель богов, или Информация в образах ... 6
Харитонов Марк. Зачем Кафка? 12
Цыркун Нина. Crim-gynesis 11
Чухрай Павел: «Для цирка это слишком тонко». *(Интервью ведет Андрей Титов.)* 5
Шепотинник Петр. Жидкие кристаллы 6
Шпагин Александр. Отсутствие 6
Я вспоминаю... (**Иван Дыховичный, Рустам Ибрагимбеков, Александр Княжинский, Никита Михалков, Дмитрий Месхиев, Валерий Рубинчик, Сергей Соловьев, Владимир Хотиненко, Андрей Хржановский, Александр Хван, Карен Шахназаров, Михаил Швейцер, Софья Милькина, Вадим Юсов** о **Федерико Феллини.**) 3

Non stop

Абдуллаева Зара. Портрет художницы в юности 9
Аннинский Л. Перетерпим? 9
Аронсон Олег. Тень и дым 11

Белопольская Виктория. Модернисты 11
Бессонова Марина. Стена-экран 2
Гудзон. Срезка очередного эксперимента 8
Гуревич Леонид. Все это было бы смешно... 1
Гуревич Леонид. Тепло Родины 9
Донец Л. «Бедный Гитлер» 10
Донец Л. Игра всерьез 9
Донец Л. «Ой, вы говорите с таким акцентом!..» 3
Донец Л. Сын Енгибарова 8
Донец Людмила. «Бывает все на свете хорошо» 4
Дроздова Марина. Жестокий романс 6
Дроздова Марина. Робин Гуд, защитник «звезд» 8
Иванов П. Не боги горшки обжигают 10
Ильин В. Бег в мешке 11
Кагарлицкая Анна. Фокус Роднянского 10
Кудрявцев Сергей. Вторжение похитителей жен 5
Кудрявцев Сергей. Любите ли вы Берлиоза? 5
Лаврентьев С. Полынников-фильм, или Режиссер класса «Б» 5
Лаврентьев Сергей. Селекционер 5
Лаврентьев Сергей. 1994 год 9
Лейбман Н. Бессмертный сюжет 10
Лейбман Н. Russian movie, или Все бесплатно 4
Лукиных Наталья. Принц Датский, Би-би-си и живопись 9
Малюкова Лара. «Крестный отец» по-цыгански 4
Малюкова Лара. Моя «подружка» Мышь 4
Малюкова Лара. Подкидыш и Медведь 3
Манцов И. Искусство травматической симуляции 8
Манцов И. Миф для Альфреда Хичкока 8
Матизен В. Усеченный Троцкий 5
Матизен В. Хладнокровное убийство 10
Могилевская Татьяна. Искусство и технология 2
Москвина-Ященко Т. Нить очевидности 5
Пальцев Николай. Стойкое обаяние мелодрамы 8
Плахов Андрей. Имя — Восток, или Казахская «новая волна» как и.о. русской 3
Плахова Елена. В постели с телом Мадонны 3
Ранцев Д. Хроника затянувшегося умирания 3
Романова Алена. Игра в Магазин 2
Савельев Дмитрий. Восемь силуэтов на черно-белой пленке 9
Селиванов Николай. Enfant terrible 2
Сиривля Н. Воровать не страшно 11
Сиривля Н. «Гениальная» афера 1
Сиривля Н. «Представление...» — для кого? 8
Сиривля Н. Примирение с «совком» 4
Сиривля Н. Пустой звук 1
Сиривля Н. Что говорить, когда говорить нечего... 3
Стишова Елена. Генеральская роль 6
Титов А. Ностальгия по Собельману, или Вышли мы все из Внешторга 8
Титов Андрей. Россия, звезды, ночь расстрела... 10
Трофименков Михаил. Митьки уже никого не хотят победить 1
Трофименков Михаил. Пленники чужой удачи 3
Хренов Андрей. Преображение полковника Слэйда 3
Хренов Андрей. Салатная сага 4
Хренов Андрей. Самая обаятельная и привлекательная бабушка 8
Цыркун Н. Романтический гринго 11
Цыркун Нина. Зигзаг неудачи 6
Цыркун Нина. Хватит с него 6
Шемякин Андрей. Война в зазеркалье 8
Шемякин Андрей. Отчего скучно с бесом 1
Шпагин А. Бег на месте 5
Шпагин А. Первое ристалище Евгения Герасимова 3
Шпагин А. Печальная участь простодушного Гинзбурга 9
Шпагин А. Сталин жил, Сталин жив... 5

Аспект

Архангельский Александр. Не академик, не герой 6
Клиффорд Джеймс. «Чистый продукт» пошел вразнос 9
Лейдерман Юрий. Буря в пустыне, колодец и маятник 2
Лейдерман Ю. В поисках отсутствия 12
Лотман Ю.М. Изъявление Господне или азартная игра? 1
Плахов Андрей. Кино для моды и для вечности 8
Хазанов Борис. Штирлиц, или Красота фашизма 10
Царев Вадим. Он. Она. Оно. Смешение полов и сумерки культуры 9
Чередниченко Татьяна. Политические имиджи и смеховая культура 6
Элзессер Томас. История — всего лишь старый фильм? 10

Голливудские хроники

Буковски Чарлз. Голливуд 9-12
Гарсо Джин. Дорогой мистер Гейбл 6-8
Канин Гарсон. Треси и Хепберн 5

Дайджест «ИК»

Зрители о фильме С.Колосова «Раскол» 7
Наш Федерико Феллини 3

Дискуссии

Адабашьян Александр. С кино будет то же, что со всеми нами 8
Аранович Семен. Чувство унижения пройдет не скоро..... 8
Балабанов Алексей. Печально, что в нас не верят 8
Быков Д. Маленькая нормальная эволюция 11
Герман Алексей. Это я виноват перед французами, а не они передо мной 8
Дыховичный Иван. Мы — не самые главные 8
Мамин Юрий. Работали, ссорились, мирились 8
Плахов Андрей. Пленники удачи? 8
После империи: национальное кино в условиях рынка. (В дискуссии участвуют: **Д.Дондурей, Л.Козлов, В.Рыбарев, М.Пташук, К.Церетели, Э.Шенгелая, Р.Быков, К.Разлогов, И.Шилова, А.Кашаганова, Р.Ибрагимбеков, В.Кузнецов, И.Садчиков, В.Фомин.**) 9
Правила игры
Материалы «круглого стола», в котором приняли участие представители фонда CNC **Жиль-Мари Тине, Сильвен Бурштейн, Сесиль Жодловски, Жоэль Шапрон** 8
Режиссеры России и СНГ, которые обращались в фонд CNC за помощью 8
Радзиховский Леонид. Имитатор скорби 11
Рогожкин Александр. Вечно ощущать себя нищим неприятно 8
Сурин Александр. Потери были колоссальные... 8
Тирания прекрасного
Гройс Борис. Отстроенная идеология 10
Иконников Андрей. Архитектура и утопия 10
Толстых Валентин. Почему я «за» 11
Шемякин Андрей. Режиссура как частный случай политики 11

Досье «ИК»

(Рубрику ведет Сергей Кудрявцев)

Вся «оскаровская» рать 5, 7-9

«ИК». Избранная проза

Анненков Юрий. Тяжести. (*Публикация и вступительная статья Р.Янгирова.*) 2
Биргер Алексей. По ту сторону волков 4-5
Де Квинси Томас. Исповедь англичанина, употребляющего опиум 2
Ерофеева Галина. Ив и Симона. Взгляд со стороны 10
Косинский Ежи. Раскрашенная птица 10-11
Окуневская Татьяна. Татьянин день 3-5
Синьоре Симона. Ностальгия теперь не та ... 1, 3, 4, 7,9-10,12
Шептулин Николай. Ужас и наслаждение Томаса Де Квинси 2

Интервью «ИК»

Алексиевич Светлана. Бунт против реальности. (*Интервью ведет Алла Бобкова.*) 9
Астрахан Дмитрий: «Вопрос только в том, кого выбирать. Я выбираю зрителей». (*Интервью ведет Дмитрий Савельев.*) 4
Ахадов Валерий. Таджикский режиссер в русской глубинке 7
Балаян Роман — Абдуллаева Зара. Избранник 6
Батагов Антон. Человек с киноаппаратом-2. (*Интервью записала И.Кулик.*) 2
Войнович В.: «От фашизма прививки нет». (*Интервью ведет Павел Сиркес.*) 10
Исаева Л. — Шемаркин С. Актеры — обиженные дети. (*Интервью ведет Елена Веселая.*) 6
Кац Михаил: «Сотворить мир и подглядывать, как он живет». (*Беседу ведет Павел Сиркес.*) 12
Мережко Виктор — Сиркес Павел. Ася Клячина: тридцать лет спустя 7
Мукусев Владимир — Щекочихин Юрий. Не надо крови 11
Пузенков Георгий — Ерофеев Андрей. Разговор с заезжим художником 2
Рехвиашвили Александр. Археологические этюды. (*Беседу ведет Т.Иенсен.*) 9
Худоназаров Давлат. Таджикский режиссер в дальнем зарубежье 7
Шутов Сергей. Реальный видеоарт. (*Интервью ведет Ирина Кулик.*) 2

Лаборатория

Гнеушев Валентин. Преждевременный человек. (*Интервью ведет Елизавета Листова.*) 6
Занусси Кшиштоф. От «Волшебной горы» к фотороботу. (*Беседу ведет Владимир Фенченко.*) 6
Норштейн Юрий. Метафоры 7-8
Феллини Федерико. Я и свет 3

Мемуары и публикации

Баталов Алексей. Случайный отрывок 6
Кабаков И. Объявления на «кухонных стендах» 12
Кабаков Илья, Купер Юрий. 52 диалога на коммунальной кухне 12
Карьеры мисс красоты 6
Кони А.Ф. Предельный возраст для судей 11
Малявина Валентина. «Мы счастливы! Ты знаешь об этом?» (Андрей Тарковский) 8
Мацкин Александр. Почему генералиссимус не хотел ссориться с фюрером 10
Мордюкова Нонна: «Будешь падать — держись за землю». (*Интервью ведет Леонид Павлючик.*) 6
Морозова Нелли. А судьи — кто? 1
Моррисон Джим. Властители. Заметки о Видении 2
Солоницын Анатолий. Хочу донкихотской жизни 6
Тцара Тристан. Приблизительный человек 2
Хопкинс Джерри, Шугармен Денни. Никто не выйдет отсюда живым 2
Чехова Ольга. Мои часы идут иначе 1

Мир души

Митрополит **Антоний Сурожский.** О путях веры 4
Митрополит **Антоний Сурожский.** О созерцании и деятельности 5

Необязательные заметки

Адабашьян Александр. «Феликс» — поезд уходит 8
Парамонов Борис. Рэпперы в Дарлингтон-холл 8
Сиривля Н. «Киношок»: отношения с действительностью 1

Памяти товарища

Габрилович Е.И. 1

Персоналии

ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ

Айтматов Чингиз: «Мы не можем изменить ход событий». (*Интервью ведет Елена Стишова.*) 9
Айтматов Чингиз. Тавро Кассандры 9
Басинский Павел. Народный писатель 9
Гачев Георгий. Задумавшийся скиф 9
Досье «ИК» (*Чингиз Айтматов*) 9

БОРИС БЛАНК

Бланк Борис: «Я наивно прост. Хотя и безудержно талантлив». (*Интервью ведет Виктор Матизен.*) 5
Плахова Елена. Б.Бланк как зеркало русской контрреволюции 5

НАМ ДЖУН ПАЙК

Пайк-дайджест 2
Пайк Нам Джун. Время «на входе» и время «на выходе» 2
Хренов Андрей. Антитехнологическая технология по видеоформуле P+A-I(K) 2

ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ

Мюллер Рэй: «Ее талант стал ее трагедией» 10
Рифеншталь Лени. «Триумф воли» 10
Склар Роберт. Режиссер на службе дьявола 10

КВЕНТИН ТАРАНТИНО

Дарджис Манола. Pulp-инстинкт 11
Тарантино Квентин: «Я работаю в жанре ширпотреба» 11
Трофименков Михаил. Преступление оплачивается 11

Повторный киносеанс

«БЕЗУМНЫЙ ПЬЕРО» («PIERROT LE FOU»)

Трофименков Михаил. Подлинная история Пьера Лутреля по прозвищу Безумный Пьеро 11

«ГРАЧИ»

Тримбач Сергей. Братья-разбойники 11

«ЗЕМЛЯ»

Тримбач Сергей. Почва и судьба 12

«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»

Померанц Г. Можно ли убедить? 10

«ПОЗНАВАЯ БЕЛЫЙ СВЕТ»

Абдуллаева Зара. Пропущенный авангард 8

Портреты

Плахов Андрей. Спринтеры и стайеры: сквозь шум времени 6

ТЕНГИЗ АБУЛАДЗЕ

Маматова Лилия. Истина в доме художника 9

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

Бречич Петар. Забвение с открытыми глазами 5

ЕВГЕНИЙ ЛЕОНОВ

Львов-Анохин Борис. Евгений Леонов — мой великий Креон 6

БОГДАН СТУПКА

Тримбач Сергей. Гений Богдана Ступки 9

ЗИНАИДА ШАРКО

Абдуллаева Зара. Шарко — Муратова: двойной портрет 6

МАЙРАМ ЮСУПОВА

Малюкова Лариса. Путем зерна 7

Пресс-бюро «ИК»

Грэффи Джулиан. Четыре дня в октябре 1
Дэвид Линч. Цитатник 4
Лихорадка под названием «Твин Пикс» продолжает распространяться 4
Лора Палмер — женщина года 4
Мужчины стоимостью в 6 миллионов 6
Смит Пол Джулиан. Синева и внешние пределы 1
Стоун Оливер: «Убийцы завоевывают сердца американцев» 11
Тобин Эми. Убивая людей 11
Шэрон Стоун неприрученная 6

Pro и contra

Арабов Ю. Full Crash 5
Великанова Анна. Инициация и эмиграция 7
«Великий инквизитор вчера и сегодня»:
Аверинцев Сергей. Точка зрения «адвоката дьявола» 4
Бибихин Владимир. Две легенды, одно видение: инквизитор и антихрист 4
Седакова Ольга. Притча и русский роман 4
Яннарас Христос. Великий инквизитор и религизация церкви 4
Гербер Алла — Говорухин Станислав. Россия, которую мы выбираем. (*Диалог ведет Лев Карахан.*) 9
Ионин Леонид. Сначала было преступление 11
Сорокин В.Г. — Сорокин В.В. Образ без подобия. (*Беседу ведет Л.Карахан.*) 6
Сорокин Вл. Через «второе небо» 1
Филозов Андрей. Сны разума 2

Рейтинг «ИК»

Венжер Наталия. Телевидение как кинотеатр 12
Кинематографисты и зрители о кинозвездах 6
«Кинотавр-94». Рейтинг киноклубов 9
«Кинотавр-94». Рейтинг кинокритиков 9
Лидеры общественного мнения кинематографистов о политике в сфере кино 5
Дондурей Даниил. «Тонкая французская игра» 8

Дондурей Даниил, Дубицкая Виктория. Неавторитетная профессия — продюсер 7
Дубицкая В. Кому нужно разрушить миф о войне? 10
Дубицкая В. Российские кинематографисты vs. западные постмодернисты. Ничья 9
Дубицкая В., Дондурей Д. Зритель по дешевке 5
Дубицкая В., Дондурей Д. Самомнение или заклинание реальности? 5
Дубицкая Виктория, Абдуллаева Зара. Кинематографисты и зрители о кинозвездах 6

Сценарий

Крученых А. Бэбби путешествует 7
Крученых А. Жизнь и смерть ЛЕФа 7
Леже Фернан. Шарло-кубист. (*Публикация и вступительная статья Л.Дубенской.*) 2

Сюжеты и факты

Аугштейн Якоб. На вилле секс запрещен 2
Беленкин Б. Триумф воли как представление 10
II съезд кинематографистов России
Война окончена? 7
«Искусство — это прекрасное и радостное дело» 7
После съезда 7
Решение секретариата правления СК России от 25 апреля 1994 года 7
Секретариат правления Союза кинематографистов России 7
Кимельфельд Дима. Ну, ребята, покажите, на что вы способны! 1
Логинова Н. Улыбка дракулы 11
Лури Ричард. Охота за дьяволом 11
Народецкий Михаил. Дайте сделать спектакль по-русски 1
Никулин Валентин. «Я не прощаюсь». (*Беседу ведет Людмила Донец.*) 1
Фишер Виктор. Непозволительна только ненависть 1
Чухрай Григорий. Большой приз-63 3
Шаргунов Александр, протоиерей. Свобода для греха 11
Шмит Моти. Я — тот же Моти 1
Экштейн Виктор. Кино — моя слабость 1
Юмашева Ольга. Пестрая лента 8

Теория, история

Гюнтер Ганс. Герой в тоталитарной культуре 6
Добротворский Сергей. Восприятие стандарта 2
Дорошевич А. Триллер вместо детектива 11
Зоркая Н. Сотворение «гомо советикус» 6
Козинцев Григорий. Годы с Эйзенштейном 8
Кутловская Е. Сумароковские очки 2
Кушниров М. Первый среди равных 6
Левин Е. Краткий курс истории «Русфильма» 9
Левин Е. Четвертое измерение истории кино 8
Маклюэн Маршалл. Осмысляя средства коммуникации: новые измерения человека 2
Подорога В. С.Эйзенштейн и кинематограф насилия 6
Прохоров Анатолий. Будущее компьютерной фильмы 2
Рошаль Лев. Вертов и Сталин 1
Фиорини-Роза Джулиано. Движение кибер-панк и будущее виртуального кино 2
Ярмольник Леонид. Штампы 6

Фестивали

Дондурей Даниил. Наркотическое обаяние фестиваля: из Роттердама в Канн (*Роттердам-94, Канн-94*) 12
Кинофорум «Номинация: Кино. XXI век» (*Ялта-94*)
Быков Дмитрий. «Молодость ходит со смертью в обнимку» 5
В поисках реальности 5
Из стенограммы обсуждения конкурсной программы кинофорума 5
Хван Александр: «Кино — это коллективное сновидение человечества». (*Интервью ведет Екатерина Лаврентьева.*) 5
Малькова Л. Синдром конца тысячелетия (*С.-Петербург-94*) .. 11
Плахов Андрей. Заметки на полях фестивального блокнота (*Канн-94*) 12
Рубанова Ирина. Похвальное слово Роттердаму (*Роттердам-93*) 1
Стишова Е. Много званых, да мало избранных (*«Кинотавр», Сочи-94*) 9
Стишова Елена. Кино оптом (*Берлин-94*) 8
Трофименков Михаил. Assia strikes back (*Канн-94*) 12
Трошин Александр — Шепотинник Петр. Венгерское кино «после Кадара» (*Будапешт-94*) 7
Фильмы 47 Каннского кинофестиваля в оценках российских критиков 12
Черненко М., Сиривля Н. Из тихой страны (*Золотурн-94*) 8

Фильм в журнале

«В.Р.: МИСТЕРИИ ОРГАНИЗМА»

Макавеев Душан. В.Р.: мистерии организма 1
Черненко Мирон. «Биг Мак», или Трагедия марксиста с человеческим лицом 1

«ГОЛОС ЛУНЫ»

Бачелис Татьяна. Последний фильм Феллини 3
Каваццони Эрманно. Поэма о лунатиках 3
Каваццони Эрманно. Путешествие в страну Феллини 3
Феллини Федерико. Голос Луны 3

«М»

Ланг Фриц. М 11
Ратгауз М. «М» 11

«МИЛАЯ ЭММА, ДОРОГАЯ БЁБЕ»

Сабо Иштван. Милая Эмма, дорогая Бёбе 7
Трошин Александр. Эмма — это я 7

«НЕЖНАЯ КОЖА»

Трюффо Франсуа. Нежная кожа 12
Шемякин Андрей. Печальная ясность Франсуа Трюффо 12

Штудии

Гуреев Максим. Изобретение зла 11
Реплики о фашизме 10
Фуко Мишель. Надзирать и наказывать 11

Фильмы, о которых писали в «ИК» в 1994 году

«Ангелы смерти» (В.Матизен) 10
«Аромат женщины» (Андрей Хренов) 3
«Балкан, Балкан» (Александр Трошин — Петр Шепотинник) .. 7
«Батман» (Виктория Белопольская) 11
«Бетховен» (Людмила Донец) 4
«Бобе майсес» (Л.Донец) 3
«Божья коровка, улети на небо!» (Елена Стишова) 8
«Братан» (Людмила Донец) 7
«В Москве молчат» (Вячеслав Коломиец) 7
«В постели с врагом» (Сергей Кудрявцев) 5
«В Раю» (Л.Малькова) 11
«В треугольном круге» (Александр Рехвиашвили — Татьяна Иенсен) 9
«Ведьма» (Сергей Тримбач) 9
«Великая криминальная революция» (Д.Быков 11
Леонид Радзиховский 11
Валентин Толстых ... 11
Андрей Шемякин) ... 11
«Вирус Баха» (Л.Малькова) 11
«Вишневый сад» (Дмитрий Быков) 5
«Во имя отца» (Елена Стишова) 8
«Войцек» [режиссер Янош Сас] (Александр Трошин — Петр Шепотинник) 7
«Восходящее солнце» (Андрей Шемякин) 8
«Вперед, за сокровищами гетмана!» (Сергей Тримбач) 9
«Время желтой травы» (Лариса Малюкова) 7
«Галла» (Лариса Малюкова) 7
«Гамлет» (Наталья Лукиных) 9
«Генерал» (Елена Стишова) 6
«Гений» (Михаил Трофименков) 11
«Гетманские клейноды» (Сергей Тримбач) 9
«Гибель богов» (Сергей Тримбач) 9
«Год Собаки» (Елена Стишова) 8
«Голод-33» (Сергей Тримбач) 9
«Грех» (Михаил Трофименков) 11
«Далекая страна» (Андрей Хренов) 4
«Далеко до самого горизонта» (Лариса Малюкова) 7
«Дева Жанна. Битвы» (Елена Стишова) 8
«Десять монологов из жизни убийц» (Л.Малькова) 11
«Дети тюрьмы» (Михаил Литов) 11
«Дети чугунных богов» (Александр Трошин — Петр Шепотинник) 7
«Дикая любовь» (Людмила Донец) 4
«Дикий Восток» (Сергей Лаврентьев) 5
«Дневник леди М.» (М.Черненко, Н.Сиривля) 8
«Долгие проводы» (Зара Абдуллаева) 6
«Дорогой дневник» (Михаил Трофименков) 12
«Древо желания» (Лилия Маматова) 9
«Если бы знать...» (Елена Плахова) 5

«Жених из Майами» (Н.Сиривля) 4
«Жизнь с идиотом» (Н.Сиривля) 1
«Жить!» (Михаил Трофименков 12
Андрей Плахов) 12
«Завещание Сталина» (А.Шпагин) 5
«Замок» [режиссер А.Балабанов] (Марк Харитонов 12
Марина Дроздова) 12
«Замок» [режиссер Д.Джанелидзе] (Марк Харитонов) 12
«Звонок из России» (Л.Аннинский) 9
«Зеленый Генрих» (М.Черненко, Н.Сиривля) 8
«Земля обетованная» (Дмитрий Быков) 5
«Зона: секрет счастья» (Михаил Литов) 11
«И звезды блестят над тануром» (Т.Москвина-Ященко) 5
«И.о. Хадсакера» (Михаил Трофименков) 12
«Исчезнувшие без следа» (Андрей Титов) 10
«Кислородный голод» (Сергей Тримбач) 9
«Клад» (Михаил Трофименков) 11
«Клетка» (Л.Донец) 10
«Клубника и шоколад» (Елена Стишова) 8
«Колыбельная» (Н.Зоркая) 9
«Конгресс пингвинов» (М.Черненко, Н.Сиривля) 8
«Конструктор красного цвета» (Дмитрий Быков 5
И.Манцов) 8
«Королева Марго» (Михаил Трофименков) 12
«Королева постели» (М.Черненко, Н.Сиривля) 8
«Кош ба кош» («Премьера «ИК») 7
«Красный штрафной» (Вячеслав Коломиец) 7
«Кремлевские тайны XVI века» (Елена Плахова) 5
«Кризис в России» («Премьера «ИК») 1
«Кумпарсита» (С.Лаврентьев) 5
«Курить» (Елена Стишова) 8
«Курочка Ряба» («Премьера «ИК» 9
Михаил Трофименков 12
Андрей Плахов) 12
«Ладони» («Премьера «ИК») 3
«Ленинградские ковбои встречают Моисея»
(Елена Стишова) 8
«Линия смерти» (Елена Стишова) 11
«Лицо» (Лариса Малюкова) 7
«Лунная долина» (Л.Малькова) 11
«Лучше быть красивым и богатым» (Александр Трошин -
Петр Шепотинник) 7
«Любитель» (Михаил Трофименков) 12
«Людвиг 1881» (М.Черненко, Н.Сиривля) 8
«Макаров» (Елена Плахова 1
Н.Сиривля) 1
«Маленький Будда» (Елена Стишова) 8
«Маленький крот» (Александр Трошин — Петр Шепотинник) .. 7
«Марио, Мария и Марио» (Вячеслав Коломиец) 7
«Марш живых» (Анна Кагарлицкая) 10
«Машенька» (Лара Малюкова) 3
«Маэстро-вор» (Н.Сиривля) 11
«Между тенью и светом, или Мольба детей на границе»
(Л.Малькова) 11
«Месть шута» (Елена Плахова) 5
«Мина Танненбаум» (Зара Абдуллаева) 9
«Миссис Даутфайр» (Андрей Хренов) 8
«Миссис Паркер и порочный круг» (М.Трофименков) 12
«Митьки никого не хотят победить, или Митькимайер»
(Михаил Трофименков) 1
«Мне не спится» (Михаил Трофименков) 12
«Мне скучно, бес» (Андрей Шемякин) 1
«Мой дивный мир, или Чикатило на фоне...» (Н.Логинова) 11
«Мольба» (Лилия Маматова) 9
«Мужской зигзаг» (Нина Цыркун) 6
«На грани» (Н.Зоркая) 9
«На границе двух миров» (Л.Малькова) 11
«Наводнение» (Андрей Плахов 4
Игорь Минаев) 4
«Не курить» (Елена Стишова) 8
«Недаром помнит вся Россия...» (Людмила Донец) 9
«Незаконное вторжение» (Сергей Кудрявцев) 5
«Непрощенный» (Н.Цыркун) 11
«Нет, друг!» (Н.Зоркая) 9
«Ничья земля» (Александр Трошин — Петр Шепотинник) 7
«Окно напротив» (Елена Стишова) 8
«Остатки» (Александр Трошин — Петр Шепотинник) 7
«Остаток дня» (Борис Парамонов 8
Елена Стишова) 8
«Остров» (Дмитрий Быков) 5
«Остров мертвых» (Н.Сиривля) 9
«Палач» (Елена Стишова 11
Михаил Трофименков) 11
«Патриоты» (Михаил Трофименков) 12
«Певица Жозефина и мышиный народ» (Марк Харитонов) ..12
«Плащ Казановы» (Леонид Гуревич 4
Елена Стишова) 4
«Пленники удачи» (Михаил Трофименков) 3
«Подмосковные вечера» (Елена Плахова) 8
«Покаяние» (Лилия Маматова) 9
«Помада» (Александр Трошин — Петр Шепотинник) 7
«Последнее дело Вареного» (Сергей Лаврентьев) 9
«Последние холода» (Андрей Плахов) 3
«Правда» («Pravda», «The Thruth») (Л.Малькова) 11
«Представление для...» (Н.Сиривля) 8
«Привести в исполнение» (О.Аронсон) 11
«Приговор» (Н.Лейбман) 4
«Притча о Мыши» (Лара Малюкова) 4
«Прозрение» (Л.Донец) 9
«Просто сладенькое» (Л.Малькова) 11
«Простодушный» (А.Шпагин) 9
«Пустельга» (Л.Донец) 8
«Путь Карлито» (Елена Стишова) 8
«Пыль жизни» (Л.Малькова) 11
«Ричард Львиное Сердце и рыцарь Кеннет» (А.Шпагин) 3
«Родина и чужбина» (Леонид Гуревич) 9
«Россия, которую мы потеряли» (Н.Сиривля) 9
«С Запада на Восток, или Скромное обаяние медиа»
(Александр Трошин — Петр Шепотинник) 7
«С меня хватит!» (Нина Цыркун) 6
«Самолет летит в Россию» (П.Иванов) 10
«Сатанинское танго» (Александр Трошин —
Петр Шепотинник) 7
«Сатья: молитва о враге» (Л.Малькова) 11
«Светочувствительная история» (Александр Трошин —
Петр Шепотинник) 7
«Сквозь оливы» (Михаил Трофименков) 12
«Смерть в мелководье» (Александр Трошин —
Петр Шепотинник) 7
«Смерть Владимира Маяковского» (И.Манцов) 8
«Смотрите, как падают люди» (Михаил Трофименков) 12
«Сны» (А.Шпагин) 5
«Собельман, основатель Салтыковки» (А.Титов) 8
«Солнце неспящих» (Н.Зоркая) 9
«Соммерсби» (Николай Пальцев) 8
«Сотворение Адама» (Н.Сиривля) 1
«Список Шиндлера» («Премьера «ИК») 10
«Срезки очередной войны» (Гудзон) 8
«Стёпа» (В.Ильин) 11
«Странные мужчины Семеновой Екатерины»
(Михаил Трофименков) 11
«Страсти по Анжелике» (С.Лаврентьев) 5
«Стрелец неприкаянный» (Н.Сиривля) 1
«Стреляющие ангелы» (Дмитрий Быков) 5
«Танцующие призраки» (Дмитрий Быков) 5
«Татьяна, береги свой шарф» (Михаил Трофименков)..... 12
«Твин Пикс» («Премьера «ИК») 4
«Тело как улика» (Елена Плахова) 3
«Телохранитель» (Марина Дроздова) 8
«Тихие страницы» («Премьера «ИК») 12
«Только смерть приходит обязательно» (Д.Ранцев) 3
«Три цвета. Белый» (Елена Стишова) 8
«Три цвета. Красный» (Михаил Трофименков) 12
«Три цвета. Синий» (Петр Шепотинник) 6
«Троцкий» (В.Матизен) 5
«Турне» (Александр Трошин — Петр Шепотинник) 7
«Ты у меня одна» (Елена Стишова) 4
«Тюремный романс» (Марина Дроздова) 6
«Убийца» (Н.Сиривля) 3
«Увлеченья» («Премьера «ИК») 8
«Ur-Musik» (М.Черненко, Н.Сиривля) 8
«Урод» (Дмитрий Быков) 5
«Утомленные солнцем» (Андрей Плахов) 12
«Утром шел снег» (Дмитрий Савельев) 9
«Филадельфия» (Елена Стишова) 8
«Фучжоу» (Сергей Тримбач) 9
«Царство теней» (Елена Стишова) 8
«Черный клоун» (Н.Лейбман) 10
«Чужбина и Родина» (Леонид Гуревич) 9
«Шейлок» (Елена Плахова) 5
«Шов» (Михаил Трофименков) 12
«Экзотика» (Михаил Трофименков) 12
«Экспресс-информация» (Леонид Гуревич) 1
«Элегия из России. Этюды для сна» (Н.Сиривля) 9
«Я виноват» (Лара Малюкова) 4
«Я сама» (Елена Стишова) 11
«Ястреб» (Николай Сванидзе 5
Павел Чухрай — Андрей Титов) 5

От составителя

Иенсен Т. Post scriptum 2
Карахан Л. «Блуждающая маска» фашизма 10
Карахан Л. Злоба дня 11
Кулик И., Кутловская Е. R.E.M. 2
Стишова Елена. Имиджи и визажисты 6

Открытые границы. Кино, государство и общество в Восточной и Западной Европе. (Материалы симпозиума, посвященного проблемам выживания кинематографа в странах Восточной Европы.) **4, 5, 7**

Синопсис. Заявки на сценарий

Демьянченко Д. «Стой... Куда?!! Стой!» 12
Краснянский М. Очередь 12
Сковородников Р. Семь цветов одного дня 12
Словцов В. Цветок Йогана 12
Челышков В. Бум 12

Summary

IK premiere

Under this heading a new feature film after the motifs of Russian novels of the 19-the century shot by the prominent leader of Russia's cinema d'auteur Alexandre Sokurov WHISPERING PAGES is presented. The article by a young critic Anjelika Artjukh (St.Petersburg) and another one by two Moscow philologists specializing in Dostoevsky — Tatyana Kasatkina and Karen Stepanjan suggest two different interpretations of this intricate picture. Two exclusive interviews with the film-director are also published.

Yuri Leiderman. Searching for the absence.

The problem of the absence (that of a viewer, character and so on) as the central one for contemporary culture is considered through the latest years' films.

Natalya Sirivlya. Orphanage.

Various aspects of spiritual crisis provoked by crash of Soviet ideology are viewed exemplified by the evolution of the protagonist in the post-Soviet cinema.

Mark Kharitonov. Why Kafka?

A well-known writer, Bucker-prize winner and translator of Kafka into Russian ponders over newest screen versions of Kafka's works in CIS's cinema: JOSEFINA THE SINGER AND MICE PEOPLE (Sergei Masloboyshchikov, Ukraine), THE CASTLE (Dato Dzhanelidze, Georgia), THE CASTLE (Alexei Balabanov, Russia).

Marina Drozdova. A fashion-monger.

A young critic treats plastic conception of Alexei Balabanov's THE CASTLE in the light of new paganism.

Mikhail Katz. To create a world and peep how it works.

One of the most extravagant film-makers of post-Soviet cinema tells of poetics of his filming.

Natalya Venger. TV as movie-theatre.

Sociological analysis: film on TV. Theatre attendance in Russia is falling down whereas interest for cinema on TV screen is rising.

Festivals

Coverage of Cannes-94. Mikhail Trofimenkov. Asia strikes back. Andrei Plakhov. Marginalia. Daniil Dondurei. Drug charming of the festival: from Rotterdam to Cannes. The programme of the Festival is evaluated by Russian critics.

Francois Truffaut. La peau douce.

Dope sheets of the film by the nouvelle vague maitre prefaced by Andrei Shemiakin.

Sergei Trimbach. Soil and fate.

Ukranian critic analyses poetics of Alexandre Dovzhenko's THE EARTH in connection with the master's centenary.

Ilya Kabakov, Yuri Kuper. 52 dialogues in the communal kitchen.

Fragments from a book of noted artists about a Communal Flat where a considerable part of their lives hase passed which shaped a certain period in their creativity.

Charles Bukowski. Hollywood.

Next instalment of the novel.

Simone Signoret.La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait.

The next chapter of the famous French star's memoirs.

Index. Contents of ISKUSSTVO KINO 1994.

Synopsis.

In-magazine of the script applications by professionals and beginners.

СИНОПСИС

Журнал Сценарных Заявок

1

1994

В марте этого года журнал «Искусство кино» объявил о создании постоянно действующего международного журнала-конкурса «Синопсис» (см. условия конкурса в «ИК», 1994, № 3). За прошедшее с тех пор время, при весьма скромной рекламе, мы получили достаточно много писем от людей, желающих принять участие в нашем проекте: зарегистрировать драматургическую заявку и, если повезет в конкурсном отборе лучших работ, напечататься в «Синопсисе» (как мы и обещали, на первых порах он будет выходить под одной обложкой с журналом «Искусство кино» — «журнал в журнале»).

Нельзя сказать, что наши надежды на обилие оригинальных, по крайней мере по сюжетному ходу, заявок сразу же оправдались. Бóльшая часть присланных на конкурс работ отмечена не столько знанием жизни, богатством фантазии, литературным даром, сколько расхожими комплексами сегодняшнего массового сознания, среди которых выделяется прекраснодушие, жажда простой святочной гармонии, а также болезненное упоение пороком во всех его физических, нравственных и социальных проявлениях.

Очевидно, что этот представляющий немалый интерес для исследователей общества материал не мог быть использован в «Синопсисе» — журнале с иной издательской задачей.

Нам удалось отобрать лишь шесть заявок, в той или иной степени отвечающих целям конкурса, представляющих определенный уровень качества. Лучшего — остается пока желать.

С сюжетами в кинематографе у нас всегда были проблемы. Годами и десятилетиями наша сценаристика испытывала острый сюжетный дефицит. Уникальный сюжет, сюжет-интрига, сюжет-анекдот оставались редкостью — по той простой причине, что... «не проходили». Нормативная эстетика советского искусства, засевшая в мозгах ревнителей-начальников и самих творцов, требовала сюжетов другого рода — «типичных». То есть объемлющих как бы всю нашу жизнь в обобщенном виде. Поскольку же в ней, как считалось, неизбежно торжество добра над злом, хорошего над плохим, счастья над несчастьем, то «закономерность» эта и должна отражаться в каждом отдельно взятом сюжете. Наша Анна Каренина не могла броситься под поезд. Это исказило бы «правду жизни», то есть упомянутую «закономерность». Да и служило бы дурным примером. А ну как все Анны начнут бросаться под поезда!

Да что — под поезд! У нас с покойным Анатолием Эфросом был сценарий, где случайная встреча по пьянке перерастала в роман, герой переживал позднюю любовь, молодая же героиня, не выдержав напора этой любви, впадала в тоску и в конце концов сбегала от героя в толчее большого города, не оставив ни адреса, ни телефона, — такая вот история. Требования тогдашнего Госкино были простые: убрать пьянку в начале и бегство в конце. Вот и изобретай после этого сюжеты!.. В итоге сценарий зарубили. (Годы спустя, уже в новые времена, его поставил на «Ленфильме» Дмитрий Долинин, фильм назывался «Убегающий август».) Я рассказал эту историю как типичную иллюстрацию государственных требований к сюжету.

С какой завистью читали мы, бывало, отчеты с зарубежных фестивалей — статьи, в которых пересказывались «их» фильмы. Сюжеты там попадались замечательные. Ни один у нас бы не прошел.

«Дедраматизация», драматургия «потока жизни» — то, чем нас корили (и, кстати, большей частью напрасно) в 60 — 70-е годы, во многом были, могу вас уверить, как раз следствием этого сюжетного кризиса...

И вот — сняты запреты.

Можно всё!

И что же — опять кризис сюжета? Интересная, оригинальная фабула — все еще на вес золота. Может быть, дело не только в цензуре?

А между тем, сколько пропадает роскошных историй — абсолютно пригодных для пересказа в кинематографе! Поговорите с людьми — жизнь полна сюжетов. Мы их не знаем, не слышим?

Обратиться бы к нормальным людям, непрофессионалам, послушать их, на худой конец предложить рассказать на двух страничках историю, которая случилась с вами, с вашим соседом, сослуживцем или просто пришла в голову; устроить конкурс таких заявок (разумеется, защитив права авторов) — одно время я даже носился с такой идеей; впрочем, она принадлежит не мне, а драматургу А.Гельману, он как-то обмолвился об этом на ходу, в разговоре, а уж я, как говорится, подхватил. Но, как водится, дальше речей на собраниях дело не пошло.

И вот наконец — конкурс синопсисов!

Слово это мне, признаться, не нравится. Какое-то оно не наше. Не в том смысле, что иностранное и непонятное. Не наше — потому что отдает холодным ремеслом, которое у нас всегда было не в чести.

Я лично не взялся бы написать сценарий по развернутому синопсису, даже и по собственному. Скучно. Нет тех неожиданностей, что возникают «под пером», когда самому интересно. Вдруг «под пером» — поворот сюжета, персонаж, о котором ты еще минуту назад не знал. Или — героиня вышла замуж, как Татьяна Ларина у Пушкина, неожиданно и самовольно, в чем поэт признавался в одном из писем...

Нет, подробный синопсис — это не для каждого.

А вот просто сюжет! Фабула «Ревизора» или «Мертвых душ», которую тот же Александр Сергеевич подарил Гоголю, — от такого подарка (или покупки, это уж как хотите) не отказался бы ни один из нас.

Итак, вперед. Почитаем ваши сюжеты, друзья.

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ

В.Челышков

БУМ

Адрес этой истории известен точно — село Хомутовка Хомутовского района Хомутовской области. Обычное, покосившееся и пообносившееся село, ничем не выделяющееся из серости сотен и тысяч таких же сел и деревень, разбросанных, затерянных и забытых на огромных просторах земли-матери с величаво грустным названием — Россия. И тащить бы этой Хомутовке свой хомут, словно старой кляче, до того скорбного дня, пока не упадет она от старости и дряхлости в грязь разбитой осенними дождями дороги и, облегченно вздохнув, не сдохнет. Только на этот раз судьбе было угодно распорядиться иначе...

Жизнь села, до этого протекавшая однообразно и вяло, словно жидкий навоз из свиной закутки, неожиданно наполнилась новыми, вешними водами, повернула вспять и устремилась вперед беспокойным, бурлящим потоком.

Причиной столь резких перемен стали, наконец-то, долетевшие до села отголоски тех орудийно-рыночных раскатов, которые уже вовсю грохотали во всех городах и селах, что поближе. И первыми, кто услышал эту «пальбу» в селе, были отец и сын Лыковы, Агафон и Алексей. На тот момент еще механизатор и студент сельхозинститута. Агафон — худощавый, жилистый мужик лет сорока пяти с хищно торчащими вперед черными усами и хитроватыми глазами, уже давно прислушивался к рассказам своего двадцатигодовалого отпрыска о буйном расцвете частной торговли в городе и баснословных прибылях новоиспеченных коммерсантов. После умеренного колебания, подстегиваемый горячими заверениями Лешки, он, наконец, принял решение и... тоже «выстрелил».

Результатом этого «выстрела» явилась наспех, но старательно сработанная торговая лавка, весело глянувшая на удивленный местный мир своими большими стеклами-витринами, сплошь заставленнми всевозможной заграничной снедью.

На день открытия лавки, как это водится в деловом коммерческом мире, была назначена и «презервация», как выразился ровесник Агафона Никита Рожнов — местный знаток всевозможных дел, званный на открытие в качестве оратора. Сторговались за бутылку водки. Ее-то как раз и хватило Никите для того, чтобы чуть было «с треском» не завалить столь успешно начатое дело. «Приняв» по старой, доброй привычке «до», а не «после», он завернул перед собравшимися, сгорающими от любопытства и зависти, сельчанами такую пространную речь, из которой сам собой напрашивался вывод, что все Лыковы — педерасты. Возмущенный Агафон тут же хотел прибить оратора Никиту на пороге собственного дома, но подъехавший к дому не менее возмущенный самодеятельностью Агафона председатель колхоза Гордей Васильевич резко нарушил его планы.

Как потом выяснилось, председатель был приглашен на «презервацию» соседом Лыковых, дедом Фиском. Вообще-то, полное имя деда было Феоктист, но из-за тщедушной фигуры и маленького роста имя его безжалостно урезали и перелицовывали. Замордованный и замученный собственной женой, бабкой Клавой (старушкой необычайной силы и тучности), дед Фисок большую часть времени старался проводить подальше от дома и являлся важным связующим звеном в распространении новостей и слухов по местному «телеграфу».

Никита Рожнов, увидев председателя, оборвал речь на полуслове и с криком «Да здравствует единое и нерушимое коллективное хозяйство!» кинулся к нему, как к отцу родному, но Гордей Васильевич, не обращая на него внимания, прошествовал мимо, грозно неся на могучих ногах свое грузное, кричащее о свободе тело. Выпученные, рачьи глаза его недобро смотрели на самозванца Агафона. «Самозванец» принял вызов и пошел навстречу. Словесная схватка была короткой, яростной и поучительной. Агафон решил порвать с колхозом, и Гордею Васильевичу открылась уязвимость его председательской персоны. Чувствуя, что проигрывает сражение, он, как всегда в таких случаях, решил обратиться к народу с пламенной речью.

— Ну, чего рты поразевали?! Всем разойтись! Живо, живо! Я к-кому сказал?!

Народ заволновался. И тут Агафон нанес последний, сокрушительный удар. Подбежав к лавке, он неожиданно распахнул двери и весело крикнул:

— А ну, мужики и бабоньки, прошу в гости! Давай смелей! По случаю открытия объявляю дарственный день! Заходи, бери кто что пожелает!

Победили любопытство и давняя народная привычка запасать все впрок. Уже через минуту из лавки с неожиданным проворством стали выскакивать облагодетельствованные Агафоном старушки и, прижимая к груди разноцветные пачки, банки и бутылки, воровато оглядываясь, стремглав мчались к своим дворам.

Случившееся доселе не виданное ни по размаху, ни по наглости событие буквально потрясло Хомутовку и оставило глубокую борозду на целине ее тихой, размеренной жизни. Основной темой сельчан последующие три дня было нежданно-негаданное определение Агафона Лыкова в купцы и его стычка с председателем, из которой последний вышел побежденным и всенародно опозоренным.

Бабы, как обычно, расположившись по вечерам после дел праведных на завалинке дома Надежды Челкиной, раз от разу дополняли это событие все новыми волнующими слухами. Сама Надежда, одинокая, но гладкая бабенка лет тридцати пяти, с выражением необузданной страсти в больших синих глазах, смачно жуя жевательную резинку, задавала тон всему «честному собранию». Впрочем, по части жвачки не отставали от нее и другие бабы,

периодически запивая ее по кругу пускаемой бутылкой «Херши». Все так дружно работали челюстями, что несведущему человеку из соседнего села запросто могло показаться, что они отрабатывают очередной наряд по обмолоту зерна.

Один вопрос вызывал в бабьей среде наибольший интерес и вот уже третий день продолжал стоять ребром: хорошо ли заживет Марфа Лыкова, жена Агафона, купчихою? После долгих и горячих споров мнение большинства стало склоняться к тому, что Марфе-то не привыкать, потому как «мильёнщики они несметные, и в городе у них еще четыре лавки сработаны почище энтой, и заворачивает в них агафоновский сынок Лешка». Но так и не придя к единому мнению, бабы по традиции запевали «на посошок» и, сокрушенно вздыхая и охая, расходились по дворам.

Что же касается председателя Гордея Васильевича, то он сразу же всем своим председательским нутром почуял, какую опасность таит в себе зарождающееся на селе рыночное движение и поэтому в срочном порядке созвал всех членов правления, включая участкового Душкина.

«Толкнув» пламенную речь, председатель тут же поставил перед ними задачу по предупреждению новых, возможных очагов напряженности. Не надо говорить, что им еще руководило чувство мести Агафону и всему его семейству: снести, смести, уничтожить и тем самым не только восстановить свой авторитет перед колхозниками, но и на будущее отбить охоту у кого бы то ни было «разевать хайло на его председательское величество».

Пока он втолковывал членам их обязанности, случилось то, что и должно было случиться. Почин Агафона, несмотря на протест, поддержал еще один колхозник — Маслов Иван. Новая «презервация» должна была состояться с минуты на минуту, о чем было незамедлительно доложено Гордею Васильевичу его секретарем Людкой — цыплячьего цвета блондинкой с умопомрачительно пышными формами.

— Бум! — испуганно закричал председатель, вскакивая с насиженного места, и уже через несколько минут подводы с лошадьми, стоявшие у правления, рванулись с места, словно боевые тачанки, и, разлетевшись в разные стороны, почти тут же исчезли в облаке поднятой ими пыли. За ними протарахтел и мотоцикл участкового с тоскливо завывавшей сиреной, заглушаемой надсадным кашлем Душкина.

Вернулись подводы с членами правления уже к закату, единой колонной и с разудалой песней. Все были просто пьяны. Участковый — пьян мертвецки. Задание председателя было успешно завалено.

Того, что произошло в селе уже через неделю, не мог предположить ни председатель, ни Агафон в самых смелых прогнозах. Теперь уже каждый третий двор имел свою торговую лавку с яркой, кричащей вывеской, под которой, прислонившись к дверным косякам, стояли их нарядные, гордые и довольные хозяева.

— Что это?! — вопил Агафон, лишенный единоличности, стоя посреди улицы с изумленным видом. — Ну, откуда, зачем и почему у нас эти овечьи привычки? Да что ж это мы за народ-то такой диковинный? В светлое будущее, так всем гуртом! Топиться — всем стадом! В единоличники — и то всем скопом прём, аж жилы трещат! И все не от разума великого, а от боязни отстать, не опростоволоситься! Чтобы другие потом на тебя пальцем не показывали да не посмеивались! Все, так все! Ну, почему так? Объясните же мне, бляха муха!

Крик Агафона летал от дома к дому, врывался в окна и двери, рикошетом отскакивал от вывесок и, наконец, затерялся где-то на окраине, отчаянный и безответный.

Прошло еще две недели, и новая Хомутовка уже отличалась от старой, как в любом городе улица Косухина отличается от улицы Ленина. Да и селом-то Хомутовку можно было назвать лишь по старой привычке. Теперь это был сплошной торговый ряд, изобилующий самыми различными торговыми точками, трактирами и целой сетью разных услуг как на дому, так и за его пределами. Среди домашних служащих заметно выделялась Надька Челкина, быстро определившаяся в путаны.

Село, ранее затерянное среди холмов и занавешенное от всего мира дикой, буйной растительностью, теперь даже по ночам разливалось морем разноцветных огней, громко и нагло заявляя миру о своем втором рождении. И если жизнь в селе еще не бурлила, как в Лас-Вегасе, то только потому, что это был всего лишь вопрос времени.

Еще трудней было узнать его обитателей. Новые времена — новые люди... Новые люди — новый, другой уклад жизни. Другие ценности, проблемы, привычки, язык. Что касается языка, то теперь древний центральночерноземный диалект, на протяжении столетий впитываемый с молоком матери, стремительно разбавлялся специфическим, едким, как уксус, бульварно-торгово-посредническим жаргоном, на «ура» принятым большинством населения.

В общий поток цивильной революции полноводной рекой влилась и новая мода. Высшим шиком для мужчин в летнюю пору теперь считалось появиться на людях при пиджаке, накинутом на расписную футболку, в слаксах (реже джинсах), заправленных в кирзачи (наследие прошлого), и в сером клетчатом или черном картузе, венчающем весь этот немудреный синтез городского и деревенского. Что же касается женщин, то они, как ни странно, на этот раз оказались менее мужчин подвержены новым влияниям и охотно довольствовались пестреньким-веселеньким. Единственное, против чего они не смогли устоять, так это джинсовые куртки. Они с успехом заменили «душегрейки» и понравились даже старушкам.

Словом, что тут говорить, бум — он и в Хомутовке бум!

Именно это слово и орал Гордей Васильевич, разговаривая по телефону с районным своим начальством — Иваном Матвеевичем.

— Б-у-ум! Что? Да не будем, а бум! Да! Все село как пламенем! Дворов двадцать осталось! Что? Ты смеешься? Да какая к черту уборка! У меня на технику сажать некого — все торгуют! Что значит буду отвечать?! Тебя бы в мою шкуру, посмотрел бы я тогда! А вообще, Иван Матвеевич, я тебе так скажу: если сейчас не принять самых решительных мер, то через месяц на моем колхозе можешь ставить крест! Да! Мужика тогда и под пулеметом на землю не загонишь! Да, кстати, если есть желание прибарахлиться, то милости просим! Помогу чем могу. У нас тут такой рынок функционирует, с других районов приезжают! Так что примем и затоварим, как и столице не снилось! Что? Ну, будь!

Про рынок Гордей Васильевич не врал. Рынок в Хомутовке, действительно, был знатный. Да разве ж только рынок! А иномарки, нет-нет да и проскакивающие теперь по сельским улицам! И мощнейшие джипы, в сравнении с которыми председатёльский «уазик» выглядел старой, драной галошей. А многочисленные ломбарды и пункты обмена валюты? А строительство супермаркета, под который Агафон Лыков выкупил у колхоза первый этаж школы? А... Да что там говорить! Пожалел Гордей Васильевич малокровное и слабонервное начальство, пожалел!

Единственное, что осталось в Хомутовке незыблемым, так это завалинка избы Надежды Челкиной, на которой, по-прежнему собирались под вечер фирмовые бабы. Как ни старалась Надька переменить место сбора, все было напрасно! Была завалинка, были бабы, а раз так, то были и новости, обрастаемые разными слухами.

— А что, бабы, не слыхать, сколь там Сухареву-то вкатили? — спрашивала баба Клава, окидывая сход суровым взглядом.

— Так суда ж еще не было, но по статье от трех до восьми светит... — отвечала одна.

— Да... Влип Сухарик! — вздыхала баба Клава.

— А по мне, так и правильно! — вступала в разговор жена Никиты Рожнова. — Мыслимое ли это дело живых людей с вышки спихивать, да еще за деньги! И народ-то какой-то глумной в натуре! Раньше на эту пожарную вышку и колом никого не загонишь, а тут за деньги огулом прут!

— Да то ж атрасьон такой! — пояснила Галина Сомова, жена одного из самых заметных на селе коммерсантов. — Сухарик его в Москве высмотрел да тут и приспособил! Так там, как оказалось, с тряпками прыгают...

— С парашютами! — подсказала одна из женщин.

— Ага! — согласилась Сомова. — А наши так сиганули! Вот у первых трех все мосалыжки и повыворачивались!

— А что ж, те, которые позавчера спиртом травануились, живы или как? — тема переменилась.

— Никулина в областную больницу отправили, а Сысоев с Еськовым, так те уже с утра круголя пишут!

Нередко размеренный ход бабьей беседы нарушался одиночными, а то и целыми очередями выстрелов. В этом случае все по команде бабы Клавы бросались ничком на землю и гадали.

— Степанида, никак это вас там трамбуют?!

— Да нет... — улыбалась Степанида. — У моего ж «стечкина», а там «макаровым» отстреливаются! Это у вас, Мария! Как пить дать!

Мария вскакивала и, причитая и охая, короткими перебежками неслась к дому.

Часто бабам приходилось прерывать беседу из-за ахов, охов и сладострастных стонов, доносившихся из Надькиных окон.

— Ишь, как ее разбирает-то! — не то с осуждением, не то с завистью говорили тогда смущенно бабы.

— Вот же зараза! — восклицала Рожнова и, набрав в грудь побольше воздуха, что было мочи затягивала:

Плейбой, такой молодой!
Плейбой, клевый такой!

Остальные бабы, полные решимости перекричать Надькины страсти, дружно подтягивали:

Милый мой мальчик, я так люблю тебя! А-а! А-а!

Появилась в Хомутовке и своя любимая песня, написанная разудалым местным гармонистом Ванькой Скоковым и исполнявшаяся им в трактире Ильи Тутова под шумное одобрение публики, выражаемое беспорядочной стрельбой вверх из всех видов стрелкового оружия:

Умчалась прочь полей родимых тишь,
И канул в Лету хмурый день вчерашний,
Мы выбираем Лондон и Париж,
А если ряд, то только ряд Калашный!
На нас красотки смотрят не с афиш,
И мы теперь уж многое имеем,
И нам красиво жить не запретишь,
Ну, а жить плохо мы уж не сумеем!

Припев:

Только где ж ты, конь мой озорной?
Стой, каурый! Подтяну подпругу!
Ты шальной, и я такой,
Этой ноченькой хмельной
Унеси меня, родной,
Только не по кругу!

Идем ва-банк, ведь наша жизнь игра!
И выше взлет, чем выше степень риска!
А рядом суетятся фраера,
И локоть друга к сердцу слишком близко...

Как правило, во время пения лихо отплясывала танцевальная группа из трех пышнотелых девиц, вызывавших у мужиков обильное слюновыделение и спазмы в паху. Одним словом, жить стало лучше, жить стало веселей!

Не смог устоять от повальной рыночной стихии также Никита Рожнов и однажды с осенившей его идеей заскочил к деду Фиску, чтобы подбить его в напарники.

Как и все гениальные идеи, его идея была проста до безобразия. Суть ее заключалась в открытии в Хомутовке грязелечебницы.

— Народ, черти, куда катит, бешеные бабки отстегивает, и это все ради того, чтобы обмазаться грязью! Умора! У нас же этой грязи завсегда по ухи было! Ведь куды ни ступни, везде грязь! И что из этого получается?

— Что? — затаив дыхание, спрашивал Фисок.

— А то, что мы по деньгам ходим, вот что! — восклицал Никита. — Для начала положим таксу, ну, скажем, пять штук ведро! А там уж только накручивай! Да мы с тобой уже через две недели за пояс заткнем всех этих Лыковых, Тутовых и Масловых вместе взятых! Мы ж первыми людьми на селе получимся! Ты ж себе стиральную машинку запросто купить сможешь!

После такого убедительного довода Фиска больше не пришлось уговаривать. Решено было начать уже на следующий день. Сперва провести показательный сеанс, а потом, как полагается, и «отпрезервировать» на славу это значительное событие. В качестве первого клиента был выбран Лаврентьев Аким — мужичака могучего сложения, но совсем никуда не годный из-за отсутствия нижних конечностей, утраченных им по пьяному делу под пригородной электричкой. Тот за бутылку водки был готов на все. Но уже на следующий день, заляпанный стараниями двух друзей с коляски до макушки, он истошно вопил:

— А ну сдирай, скульптор!

— Разве что с кожей! — суетился вокруг него Фисок.

— Сдирай с кожей! Уж лучше смерть, чем быть таким некрасивым! — заходился Аким.

Как оказалось, хомутовская грязь, нанесенная на голое тело, обладала великолепными цементирующими свойствами. Обляпанный ею, Аким буквально за каких-то полчаса превратился в говорящую каменную глыбу, по крепости ничуть не уступающую граниту.

Одним словом, не успев толком начаться, эксперимент на глазах многочисленных свидетелей завершился позорным провалом! Отступали друзья огородами.

А спустя два дня Гордей Васильевич встречал районное начальство во главе с самим Иваном Матвеевичем и не без гордости показывал им чудо-рынок. Гости ходили с широко раскрытыми глазами и вытянутыми лицами. Все было хорошо до тех пор, пока Иван Матвеевич не увлекся азартной игрой «Угадай-ка», предложенной ему везде поспевающим Никитой Рожновым. Суть ее заключалась в том, чтобы угадать, в какой руке у Никиты спрятан шарик. Местная мелюзга, «понтирующая» на Никиту, как могла, подзадоривала «важного дядю», и тот с первой же попытки продул пятьсот тысяч, приготовленных на куртку любимой дочке. Придя в себя после шокового состояния, он кинулся было восстанавливать справедливость, но Никита, ребятня, а главное, деньги бесследно исчезли в пестрой, галдящей толпе. Отложив восстановление порядка на неделю, районный шеф в предынфарктном состоянии отправился восвояси.

Ровно через неделю, доказывая, что угрозы начальства не пустой звук, в Хомутовку прибыла «миротворческая миссия» в составе двух отрядов ОМОНа, дюжины собак и Ивана Матвеевича в военной каске. Омоновцы грозно отсвечивали щитами и шлемами. Собачки разнюхивали обстановку.

Ряды отрядов тут же пополнились местной группой поддержки в лице Гордея Васильевича, агронома Неудахина и участкового Душкина.

Село затаилось.

Выждав отведенную минуту для сдачи оружия и женщин, Иван Матвеевич отдал распоряжение командиру ОМОНа, и тот повел отряды на штурм.

Но народная война всегда была у нас на высоте. В то время как мужики сидели в засаде, навстречу «врагу» с гордо поднятой грудью вышли хомутовские бабы. Привыкшие действовать в условиях города, доблестные бойцы ОМОНа попали в крайне затруднительное положение, а потом — в ловчие ямы, вырытые в каждом дворе. Особенно нелегко пришлось тем, кто по своей наивности «вломился» во двор к бабе Клаве. Та билась спокойно и размеренно. Со стороны даже могло показаться, что старушка просто вяжет и укладывает вокруг себя снопы.

Штурмовики дрогнули и, истекая помоями, отступили. Их вышколенные собачки, визжа от ужаса, разлетелись в разные стороны, каждая унося на хвосте и загривке по два Шарика и Тузика.

Кульминационным моментом явилось появление на улице новехонького, облепленного мужиками во главе с Агафоном «Т-34».

— Ни фига себе трактор! — в ужасе вскричали омоновцы и, побросав дубинки, образовали кольцо, загородившись щитами.

— Кому тут сдавать оружию? — насмешливо крикнул из люка бывший сельской дурачок Ведешка, по совместительству выполнявший обязанности тайного главаря местной банды.

— Да погоди ты! — сказал ему Агафон и обратился к «гостям» с приветственной речью, из которой те с удивлением узнали, что послужили слепым оружием для сведения счетов администрации района с непокорными хомутовцами. В знак особого расположения омоновцам был тут же подарен танк.

Расставались друзьями. И вскоре машины с ОМОНом в сопровождении танка двинулись в обратном направлении.

— А ты что же, опять по разбойной части пойдешь или как? — поинтересовался Агафон у Ведешки.

— В фермеры пойду! Я и бабки-то с вас на это дело выколачивал. Должен же кто-то и в деревне на земле работать! — заявил тот.

— А как же я? — всполошился вдруг забытый всеми Иван Матвеевич. Он кинулся было к председательскому «уазику», но тот живо дал дёру. Равнодушно проходили мимо и сельчане.

— А я-то как? — снова крикнул Иван Матвеевич да так и остался стоять совсем один, с глупым, растерянным видом и со съехавшей набок каской.

Вот такая история.

Д. Демьянченко

«СТОЙ... КУДА?!! СТОЙ!»

Если раздвинуть доски, можно было, лежа на животе, видеть все, что происходит в ресторане напротив... Сегодня, правда, было хуже... У забора торчали два «жигуленка», и сразу стало неинтересно... Вотинов хотел спуститься вниз и еще немного подремать, однако открылась дверь ресторана, вышла Наташка, села в машину, закурила... Она была чуть пьяна, чему-то весело смеялась...

Вотинов, валяя дурака, подлолз к машине на коленках, встал на «задние лапы», заскулил и спросил:

— Что-нибудь есть?

— Для тебя, Коля, найдется.

Наташка распахнула шубу и достала бутылку, в которой оставалось еще порядочно водки.

— С барского стола, — хмыкнул Вотинов и мигом проглотил содержимое бутылки... Поморщился, сплюнул, швырнул в сторону бутылку, занюхал рукавом от старого, порванного в нескольких местах пиджака.

— Послушай, Наташка, уйдем отсюда... Где-нибудь погуляем. Ты обещала... Я расскажу тебе, как я тебя люблю...

— Сегодня не могу... У меня клиент...

Вотинов закурил.

— Замуж за меня пойдешь? Уедем отсюда куда-нибудь, где нас не знают, и попытаемся начать жизнь сначала...

Девушка засмеялась, уткнувшись лицом в коленки.

— Как только ты меня видишь, затеваешь разговор о женитьбе... Ты в зеркало посмотри!.. Страшный, как демон!

— Зато свободный, как ветер... Сам себе хозяин... Нет надо мной никого... — Вотинов сплюнул. — Завтра специально для тебя умоюсь... Так и быть...

— Вот тогда и поговорим.

Из ресторана вышли двое парней.

Один сел на заднее сиденье, другой на переднее... Отбросил в сторону сигарету и навалился всем своим громадным телом на Наташку. Другой, глянув на Вотинова, шумнул:

— Вали отсюда, малец!.. И пошустрее!

Вотинов отступил на несколько шагов, развернулся и пошел. Даже не оглянулся.

Наташка стала сопротивляться.

— Я не с тобой договаривалась, подонок!

— Ничего, выдержишь и двоих!.. — Парень размахнулся и влепил Наташке пощечину. — Тебе не привыкать!.. Ты выдержишь! И еще мало будет!

Девушка попыталась кричать... Ей зажали рот... Однако она выскользнула из объятий насильника и выскочила из машины... Раздвинула доски в заборе и побежала... Парни бросились за ней.

Девушка схватила с земли ржавый кусок трубы. В тот самый момент, когда один из нападающих приблизился к ней, схватив ее за волосы, она дернула головой и со всего размаху ударила его в висок. Парень сразу же ткнулся носом в помойные отбросы и больше не шевельнулся. Второй увидел, как лицо его товарища заливается кровью, как уставились будто в пустоту зрачки, как скребет о землю рука... Что-то крикнул и побежал к машине. Его «жигуленок» мигом исчез...

Наташка сначала побежала за ним. Опомнилась, вернулась, подхватила под руки того парня, который лежал на земле, страшно закричала. Подбежал Вотинов, крикнул:

— Что ты с ним возишься?

— Что-то же надо делать!

— Ты убила его!

— Ты с ума сошел!

— Ты убила его!

— Мама-а-а!.. Мамочка-а-а!.. Как же так?

— Чего не бежишь?

— Что?

— Почему, говорю, не бежишь?

— Все равно найдут!

Вотинов бросился к телефону-автомату.

— Ты куда? — Наташка схватила его за рукав.

— Позвонить в милицию... Надо позвонить... Пусти меня...

— Не пущу!

Вотинов оттолкнул ее от себя... Набрал 02... Услышал: «Дежурный по отделению милиции слушает»... Коротко сообщил:

— Я убил человека... Несколько минут тому назад...

— Нет, это я убила! — крикнула девушка.

Вотинов вытеснил ее из будки и закрыл дверь. Наташка рвалась внутрь, стучала кулаками по стеклу, кричала:

— Ты ненормальный!.. Идиот!.. Это я его убила!

Вотинов что-то говорил дежурному. Потом повесил трубку. Пнул ногой дверь. Не давая девушке опомниться, толкнул ее в плечо.

— Беги!.. Сейчас они приедут!.. Через несколько минут!.. Ты слышишь? Уходи!.. Тебя посадят!.. И надолго!..

— Тебя тоже посадят!

— Я мужчина!.. Я выдержу!.. Ты не знаешь, что такое тюрьма!.. Ты там погибнешь!.. Беги!..

— Я не уйду!

— Уйдешь!.. Сейчас же!.. Если ты останешься здесь, я буду утверждать, что ты психически ненормальная!.. Ты ничего не видела и ничего не знаешь!

Вотинов схватил девушку за плечи. Развернул и сильно толкнул... Закрыв лицо руками, она побежала, споткнулась, упала, снова побежала, свернула за угол и скрылась... Стараясь удержаться на ногах, Вотинов прислонился спиной к стене... Пошел дождь, хлестанул по лицу... Вотинов поднял воротник, запахнул полы пиджака...

Из-за угла выкатила милицейская машина.

— Ты звонил? — спросил милиционер.

— Я, — ответил Вотинов.

— Ясно... Что натворил?.. Показывай...

Вотинов кивнул в сторону свалки.

— Там он лежит... У самого забора...

— Пойдем со мной, — потребовал милиционер.

— Я не могу идти, — Вотинов сполз по стене и сел на землю. — От страха с ногами что-то сделалось.

Двое милиционеров отправились на свалку. Третий остался в машине... Связался с кем-то по рации.

Убитого положили на носилки и загрузили в «скорую помощь».

Выглянув из-за угла дома, Наташка видела, как Вотинова посадили в машину и увезли... Когда машина пошла, она бросилась вслед за ней, захлебываясь в слезах, и бежала, бежала, бежала... Машина скрылась из виду, Наташка опустилась на дорогу и прошептала:

— Господи, помилуй и помоги!

•

Авторские встречи с главным героем

Встреча первая

— Вас осудили?

— Да.

— Сколько вам дали?

— Пятнадцать лет.

— Зачем вы это сделали?

— Все очень просто... В одно мгновение я представил, что будет с Наташей, когда она попадет в лагерь... Мне стало страшно за нее... Я понял, что надо что-то предпринимать.

— Наташа вам нравится?

— Я люблю ее.

— Сколько вам сейчас лет?

— Семнадцать.

Встреча вторая

— Вас можно поздравить?

— Да, конечно... Я будто заново родился...

— Как вам удалось добиться разрешения?

— Мне ничего не удалось, все сделала Наташа. Она совершила невозможное...

— Что именно?

— Ей пришлось побывать в сотнях кабинетов, получить десятки отказов, добиться приема у министра внутренних дел, объявить голодовку...

— Это помогло?

— Не принимая пищи, она просидела у лагерных ворот около двух недель. И начальник лагеря дал разрешение на наше бракосочетание.

— Где сейчас Наташа?

— В комнате для невест.

— Стало быть, через несколько минут...

— Да, мы станем мужем и женой.

Встреча третья

— Сколько вы были вместе?

— Трое суток.

— В комнате свиданий?

— Да.

— Что ощущаешь?

— Внутри звучит какая-то музыка. Теперь я буду жить в ожидании следующего свидания, потом следующего, потом еще... Эти три дня, которые мы провели вместе, будут самыми счастливыми в моей жизни.

— В комнате свиданий на окнах решетки?

— Конечно... И по коридору все время ходит дежурный... Громко топает по полу и постукивает ключами по железячкам... Зычным голосом вопит: «Отбой!» и столь же зычным устраивает побудку...

— Это травмировало?

— Я об этом не думал.

Сцена из будущего сценария

Капитан Губайдулин подошел к Вотинову.

— Тебя я привязывать не буду... Ты за мной сам побежишь... Вот только не знаю, угонишься ли?

— Там поглядим, — Вотинов усмехнулся.

— А чего глядеть? — Губайдулин достал из кармана гимнастерки письмо... Поднял руку с письмом кверху. — Это тебе от Наташи. Понял? — Достал из письма фотографию. — Тут для тебя подарочек имеется! — Развернул фотографию к Вотинову. — Сын у тебя родился!

Вотинов рванулся к фотографии.

— Дай сюда!

Губайдулин вспрыгнул на телегу.

— Догонишь — возьмешь!.. Не догонишь — сожгу!.. Прямо у тебя на глазах! — Обернулся к возчику, крикнул: — Давай, Кузьма, погоняй!.. Только учти, если он догонит тебя, в штрафном изоляторе сгною!

— Ну, пошел! — взревел возчик, взмахнул кнутом и стеганул лошадь. — Не боись, не догонит!.. У меня коняга бегучая!

Конь испуганно рванулся с места. Губайдулин с трудом удерживался на телеге. Вцепившись покрепче, крикнул:

— Вотинов, на сына поглядеть хочется? — Снова потряс фотографией. — Пацан у тебя получился что надо!

— Сто-о-ой! — завопил Вотинов.

Силы покидали его. Ноги отказывались бежать. Не останавливаясь, сорвал с себя куртку, рубаху и отшвырнул их в сторону. Туда же полетела шапка, потом Вотинов вдруг сел на дорогу и быстро сбросил ботинки... И только теперь ему удалось приблизиться к телеге. Он бежал так стремительно, что, казалось, у него выросли крылья... Вспрыгнул на телегу, вцепился в горло Губайдулину.

— Я убью тебя, капитан!

Возчик резко притормозил... Конь встал на дыбы. Телега чуть не перевернулась. Губайдулин выхватил пистолет.

— Двинешься с места, стреляю без предупреждения! Становись на колени!

Вотинов прохрипел:

— Капитан, отдай фотографию!

— Когда выполнишь норму, тогда и отдам!

Вотинов завопил, задыхаясь от отчаяния и ненависти:

— Отда-а-ай сына-а, Губайдули-ин!

Встреча четвертая с главным героем

— Николай, сколько тебе сейчас лет?

— Тридцать четыре.

— Ты совершил дерзкий побег из лагеря... Зачем ты это сделал?.. Через год тебя освободили бы...

— Я получил от Наташи телеграмму... Наш сын попал в беду, и она не знает, что делать... Я должен помочь ему... Иначе зачем жить?..

— Губайдулин, который должен был задержать тебя, помог тебе уйти... Что его толкнуло на это?

— Не знаю... Не могу понять...

— Тебе надо добраться до Москвы...

— Доберусь.

— На что ты рассчитываешь?.. У тебя мало времени... Тебя скоро возьмут... Долго не погуляешь...

— Может быть, повезет...

М. Краснянский

ОЧЕРЕДЬ

Бескрайняя пустыня, жаркие пески. Среди песков выстроилась очень длинная очередь — мы видим ее от хвоста до горизонта; куда очередь, за чем — этого не видать. Далее нам удается разглядеть эту очередь поближе, с хвоста. Вот подходит красивая молодая девушка (слов мы не слышим), становится в очередь; сразу следом подходит молодой парень спортивного склада (по дороге он легко перемахивает довольно высокий чахлый куст), заговаривает с девушкой, становится за ней. В очереди стоит разный люд: белый, черный, желтый, разноязычный, преимущественно до двадцати пяти лет, многие с большими сумками и чемоданами, некоторые с детьми. Дети играют рядом в песке, благо его навалом, знакомятся, ссорятся, а совсем малые лежат в люльках. Один кричит, мать берет его на руки, кормит грудью, не обращая ни на кого внимания.

Чем дальше от хвоста, тем заметнее меняется очередь. Меньше оживления, почти нет разговоров. Люди постарше, дети повзрослее, тот же песок, но вроде бы похолоднее, люди уже одеты не по-летнему — явно обрастают бытом. Какие-то не то палатки, не то хижины из палок и тряпок или старой одежды. Из печей валит едкий дым. Многие кашляют. Мужчина играет на скрипке, потом кладет скрипку на песок, отходит в сторону, справляет нужду, возвращается и снова играет. Рядом женщина бьет дебильного ребенка. Вдоль очереди движется молодая женщина. Она подходит к группе мужчин, что-то шепчет; один из мужчин дает ей кусок хлеба. Женщина поднимает юбку, под которой нет белья, расставляет ноги и медленно садится на корточки. Мужики пялятся на нее, громко сглатывая слюну; женщина безразлично сидит и молча жует хлеб, потом опускает юбку и уходит вдоль очереди. По песку шныряют какие-то зверьки, крысы, что ли; их ловят всеми способами, жарят в печках или просто на маленьких кострах (дров-то почти нет) и съедают. Повсюду копают колодцы и добывают воду. Копают чем придется — мисками, кружками, просто руками. Реплики:

— Лопаты будут давать?

— Лопат нет!

— Хоть бы пару досок — стенки укрепить...

— Доски давно кончились...

В выкопанном колодце стоят по горло в песке четверо мужчин и, упираясь спинами в стенки ямы, а руками друг в друга, образуют «сруб»; пятый головой вниз набирает воду, еще двое держат его за ноги. Пятый, передав наверх очередное ведерко, кричит:

— Все, воды больше нет!

Четверо остальных извлекают его наверх, потом быстро выскакивают из ямы, и стенки ямы осыпаются — ямы нет. Один из четверых выплескивает песок.

— На завтра должно хватить, а послезавтра опять копать...

Впереди вспыхивает драка: двое мужиков избивают третьего, отгоняя его от очереди. Вскоре этот третий падает, двое мужиков возвращаются в очередь, которая равнодушно смотрит на это.

— Господи, как все тянется... Когда еще подойдет наша очередь...

— Сколько можно терпеть, позвольте спросить?..

— Кого спросить, кого?!

Подбегает мальчик, теребит маму:

— Мама, а для чего мы стоим в очереди?

— Тихо ты! Для чего, для чего. Все всегда стояли и стоят. И раньше, и сейчас. И мы стоим...

Два каких-то деловых мужика организовали что-то вроде крысиной фермы. Бог знает из чего соорудили клетки, в которых бегают по нескольку крыс. Женщина разглядывает их, потом говорит:

— Мне вон ту.

Мужик вытаскивает крысу, защемляет ей хвост зажимом и цепляет на ручные весы-«безмен», близко поднося к лицу покупательницы. «Товар — объедение!» — восклицает продавец. Крыса шипит и извивается перед лицом женщины. Женщина вскрикивает и отпрыгивает в сторону. Невдалеке внезапно падает на песок стоявший в очереди средних лет мужчина. Все кидаются к нему, возятся с ним, потом отходят. Над ним плачет мальчик лет десяти. Реплики:

— Бедняга...

— А мамка где?

— Нет у него мамки...

Закапывают труп в песок.

Над очередью появился вертолет, принялся разбрасывать листовки. Их подбирают, читают, кое-кто вслух:

— Завтра Всемирный день очереди. Поздравляем вас с праздником!

В хвосте очереди тем временем спортивный парень пытается завязать треп с красивой соседкой.

— Если мужчина хочет победить женщину, он должен сперва сделать вид, что ей покорился.

— Покорные мужчины не интересны...

Вдоль очереди к ее хвосту идет один из двоих, избивавших третьего, и разглядывает молодых женщин. Наконец он останавливается напротив девушки.

— Есть свободное место далеко впереди. Могу уступить. — Да? — Девушка колеблется, глядит на юношу. Тот молчит.

— А сколько вы берете? У меня может не хватить.

— Хватит. Пошли. — Ухмыляется.

Девушка глядит на юношу.

— Я, наверное, пойду. У меня нет сил выстоять. Я не выдержу этого...

— А что с вами случится, ведь все стоят?!

— Сопьюсь или сгуляюсь. *(Мужику.)* Пошли!

Юноша глядит на мужика.

— Не ходи с ним!

— Заткнись, ты! — Мужик берет за талию девушку, уводит. Она пытается убрать его руку с талии. Он прижимает ее плотнее, она вскрикивает, он закрывает ей рот поцелуем. Юноша бежит к ним, отталкивает мужика, мужик вытаскивает нож и бросается на юношу, но тот легко перехватывает его руку, делает подсечку и шваркает мужика оземь, отбирая нож. Мужик поднимается и уходит, бросая на прощание:

— Мы еще встретимся, падла.

— Давай, чеши, пока цел! — Юноша успокаивает девушку, ведет ее в хвост очереди. Мужик, отойдя подальше, все же уговорил какую-то девушку и ведет ее вперед. Там, впереди, приковылял избитый парень и пытается встать на свое законное место. Мужик, пришедший с девушкой, и его приятель отгоняют парня, нанося удары.

— Ку-у-да! Ты тут не стоял!

— Граждане, я же тут стоял, ну скажите же ему!

— Вот она тут стояла, а не ты! — мужики заталкивают девушку в очередь.

— Господи, да как же не стоял, вот и номер на руке. *(Показывает ладонь, на которой крупно написана цифра 2.296.216.493.)* Ну скажите им! — взывает он к очереди. Вдруг кто-то говорит:

— Да он вроде и вправду стоял, оставили бы его...

Два мужика подходят к свидетелю.

— Как ты можешь знать, сука, что он стоял, если ты сам не стоял? Вали отсюда! — Вытаскивают его из очереди.

— Оставьте меня, — пугается свидетель. — Я ничего не видел. — Зарывается в песок.

— То-то...

Избитый отходит в сторону, становится на колени и громко воет. Свидетель возвращается в очередь, мужики отводят девушку в другую сторону.

— Пошли рассчитаемся...

— А разве здесь нельзя?

Они отходят. Девушка снимает с пальца кольцо. Мужики отбирают кольцо, валят девушку на песок, насилуют. На ее крики очередь не реагирует. Тем более что в это время вдоль очереди на некотором расстоянии от нее движется большой танк, ствол пушки которого развернут в сторону очереди. К стволу подвешен чей-то портрет, чей именно — различить трудно. Вся очередь приходит в сильное возбуждение: все вскакивают, кричат, бросают вверх предметы. Кто спит, того будят, и он тоже кричит. Но один очень мрачный мужик, которого разбудили, только сплюнул в сторону портрета и не стал кричать и радоваться. Тут же над ним навис вертолет, что бросал листовки. Но на этот раз вместо листовок оттуда вылетела веревка с петлей на конце и прямо мрачному мужику на шею. Вертолет взмыл вверх и понес мужика в петле низко над очередью, на глазах которой он и скончался, вывалив синий язык. Очередь ликовала и плевала в труп.

— Смерть предателю! — кричала очередь.

Красивая девушка, которую бережно обнимает спасший ее юноша, глядит вперед и говорит:

— Кажется, там кого-то повесили. Какой ужас!

— Это их дела. Лучше в них не лезть... — Заставляет ее отвернуться.

Юноша и девушка идут прогуляться вдоль очереди и вдруг решают выяснить: за чем, собственно, стоят и есть ли вообще конец у этой чертовой очереди? Они начинают двигаться вдоль очереди вперед. К ним присоединяются еще несколько смельчаков. Это оказывается трудным и опасным делом, так как впереди их нигде в очередь не пускают, ведь каждый знает, за кем он лично стоит. Они обнаруживают, что чем дальше, тем очередь старше и старше, а климат все холоднее и холоднее. Парни отправляют девушек назад, а сами идут вперед. Постепенно все погибают — кто от холода и болезней, кто от вертолета, который начал за ними охотиться. Но спортивный юноша пробился. Оказалось, что очередь имеет конец! Она упирается в бесконечно длинное поперек песков строение, в которое он и заходит. Эта дошедшая до строения очередь состоит из стариков и старух. Над очередью (той ее частью, которая ближе к строению) нависает край большой трубы (видимо, канализационной), из которой на очередь льются нечистоты, на них почти не обращают внимания, только иногда прикрывают лицо. Вокруг совсем уже не лето, а глубокая осень, с ветром и дождем — и по-прежнему пески, пески, дым, смрад.

Юноша проникает в строение и видит, что очередь стариков и старух просто-напросто втягивается в печь, где их сжигают. Он пытается уговорить их не идти в печь, но они спрашивают его: «А куда идти?» Он не знает, что сказать. И они идут в печь один за другим. В отчаянии юноша ищет какой-нибудь выход из строения. Его транспортером выбрасывает по другую его сторону.

И вот он оказывается в небольшом пространстве, огороженном высоким забором. Никакого песка, все в зелени, бьют родники, бродят разные животные. В центре оазиса растет высокое густое дерево, на нем сидят какие-

то мужики в набедренных повязках (в основном повязки из пыжика, норки, песца) и русалки, причем русалки двух сортов: у одних женский верх — рыбий низ, у других — наоборот. Над этим деревом, над всем оазисом висит бункер, с которого на оазис непрерывно сыплется пепел сожженных в печи: этот пепел, видимо, и является причиной, источником существования данного оазиса. На ветвях дерева сидят яркого оперения птицы и выводят красивые трели. Под деревом расположен еще один бункер поменьше, куда обитатели оазиса справляют нужду, а фекалии по наклонной трубе стекают за пределы оазиса (край трубы, видимо, и висел над очередью).

Юноша принялся наблюдать за жизнью на дереве. Мужики срывают вкусные плоды, которые растут на этом странном дереве, едят их сами и кормят ими русалок. Периодически они накалывают на вилку живую поющую птицу, ощипывают ее, поджаривают на углях в мангале и поедают. Птицы кричат. Из бочонка, привязанного к ветвям, черпают кружками какую-то, видать, брагу, чокаются и выпивают, поят и русалок.

Вот какой-то мужик после двух-трех кружек схватил «верхнюю» русалку, принялся целовать ее в губы и грудь, потом вконец воспламенился, отбросил русалку, схватил «нижнюю» и стал с ней совокупляться... И вдруг юноша увидел, как один из тех, на дереве, залез в гущу ветвей, достал кнопочный телефон с антенной и, набрав код, что-то жестко сказал в трубку. Тут же откуда-то взмыл вверх вертолет...

Юноша забрался на транспортер и снова прорвался в пески, к очереди. Он шел назад, к хвосту очереди, рассказывал всем о том, что он увидел впереди, кричал, что покорность бессмысленна, но ему не верили или боялись слушать. За ним охотился вертолет. Юноша обращается к какому-то мужику:

— Послушайте:

А то, что нас подстерегает,
Отнюдь не рок и не судьба,
А бестолковая пальба
По подвернувшимся мишеням...
Но бремя тягостных решений
Нас, как проклятие, пугает...[1]

Мужик пугается и убегает. В очереди появились рисунки — портреты юноши, которые передавались и даже продавались тайком. Его рассказы и стихи, тоже тайком, пересказывались.

Он не мог нигде пристроиться в очереди, так как каждый стоял на своем месте накрепко, а у него не было «прописки». И так он брел и брел, пока не добрел до края очереди. И хотя он был заросший и изможденный, девушка узнала его и с плачем кинулась к нему.

— Я тебя ждала, где же ты так долго ходил?! — кричала она, целуя юношу. — Ну что там, впереди? Долго еще стоять? Ведь недолго? Правда?

Он хотел сказать: «Всю жизнь!», но поглядел ей в глаза и сказал:

— Нет, недолго. Там, впереди, большой красивый сад, там поют птицы и поэты читают стихи, там много еды... Он обнял девушку и слабо улыбнулся, а потом обессиленно сел на песок. Она уже не плакала, она развеселилась, ласкала его и говорила:

— Боже, как ты похудел и зарос!

Вдруг раздался мощный грохот «металла». К ним подошла совсем юная пара с магнитофоном в руке.

— Вы, дедуля, последний? — спросила девчонка, уменьшив звук. Юноша молчал.

— Мы, — ответила девушка. — Какой он вам дедуля?

— Так мы за вами будем. Мы отойдем немного, если спросят, мы за вами. — Парочка отошла метров на десять, разделась, смеясь, совершенно донага и улеглась на песке, прикрыв лица кепочками и врубив музыку на полную катушку. Подошел пьяный и драный мужичишка. Походка у него была такая, будто он все время выходил из-за угла. Он спросил бывшего юношу:

— Ты, что ли, с хвоста будешь?

— Они, — ответила девушка, махнув рукой в сторону юной парочки. Мужик поглядел на голую парочку, сплюнул, доверительно наклонился к заросшему юноше:

— Я вот не космонавт, не олимпийский чемпион, я обыкновенный человек — рубль стакан. Вот как вспомнишь про нашу молодежь, жалко ее становится, а как поглядишь на нее, думаешь, а ну ее в жопу! — Сплевывает.

Юноша продолжает безучастно сидеть под палящим солнцем под грохот музыки. Вдруг послышался рокот, он поднял голову и увидел приближающийся вертолет. «За мной», — понял он и равнодушно опустил голову. Когда вертолет завис прямо над ним, он встал и снова посмотрел вверх. Ему вдруг показалось, что над ним висит шестикрылый серафим. Он протер глаза, тряхнул головой: нет, все тот же вертолет. Из вертолета выползла веревка с петлей на конце; юноша, впрочем, уже не юноша, а заросший старик, закрыл лицо руками.

Девушка с криком кинулась к нему, вытянув руки. Мужичишка пугается и зарывается в песок. Голая парочка мельком взглянула на это и отвернулась. Мы видим, как вертолет взмывает вверх. Бывший юноша парит над очередью, но никакого вертолета и никакой веревки нет. Он плывет по воздуху, и люди в очереди падают на колени, воздевая руки к нему и крича: «Истинно, истинно говоришь!» В этот момент вдоль очереди начинает двигаться танк с портретом. Никто не обращает на него внимания, все взгляды устремлены вверх. Тогда ствол наводится на парящего «юношу», и танк открывает огонь.

Но снаряды пролетают сквозь «юношу», не причиняя ему вреда. А очередь, вся от хвоста до горизонта, не обращая внимания на танк с портретом и на стрельбу, падает на колени и протягивает руки вверх, только вверх...

---

[1] Стихи Л.Новикова.

Р. Сковородников

СЕМЬ ЦВЕТОВ ОДНОГО ДНЯ

Этюд

1. Красный

Красные небеса Восхода. Город. Ничем не примечательный, но какими-то внутренними, потайными изгибами души при виде его ты обнаруживаешь в себе сентиментальность. Завораживающий городок.

Квартира, убранная, может быть, даже уютная, но холостяцкая. Нет тепла, которое придает женщина. Кухня. На столе несколько пустых бутылок красного вина. Но вот в окно проникает Восход.

Герой с красным порезом на теле встает с постели, потирает виски, поднимает на нас покрасневшие глаза. Лицо приятное, но с хитрецой и с усмешкой в уголках губ. Герою лет двадцать — двадцать пять. Несколько мгновений он сидит, как будто дремлет наяву. Потом встает и идет в коридор, а затем по красному половику — в ванную. Там мы его и покидаем.

Видение

...В страшнейшую грозу с черным небом мы видим белую птицу, пробирающуюся сквозь ливень и молнии. Но внезапно одна из молний настигает ее. Мы следим за ее мертвым падением...

2. Оранжевый

Открывается дверь ванной, выходит наш посвежевший знакомец. Проходит мимо, мы идем следом за ним на балкон. Когда мы выходим, то поражаемся природной мистерией. Силуэт Героя на фоне оранжевого пробуждающегося солнца. Затем во дворе дома, в котором живет Герой, мы видим ярко-рыжего терьера на поводке у такой же рыжей девчонки.

Видение

...На высоком зеленом длинном заборе сидит черный нахохлившийся ворон, разевающий клюв. Но вот! Ворон взлетает и превращается в белого голубя...

3. Желтый

Герой выходит из подъезда и идет по двору мимо огромного костра, в котором горит всякий хлам. Очень яркий солнечный полдень осени. Герой стоит на остановке, садится в автобус. Мы некоторое время наблюдаем за уходящим автобусом, сверкающим желтизной.

В автобусе едет огромная толпа студентов-китайцев, которые оживленно беседуют. Герой смотрит на них. Автобус останавливается где-то на пустыре или даже в карьере, где и выходит Герой. Пробираясь по огромным горам песка, Герой выходит к каким-то маленьким одноэтажным домикам и идет по улице, под ногами у него — опавшие листья. Подходит к одной из многочисленных калиток, открывает ее, заходит. Пройдя в глубь двора, Герой любуется желтыми плодами яблоней. Герой одет в широкие «слаксы», футболку; высокий, крепок в плечах, насмешливо-ироничен, в общем, обычный парень, немного провинциальный.

Сзади к нему, крадучись, подходит женщина с красивыми, длинными волосами пшеничного цвета и закрывает герою глаза руками. На пальце одной руки мы замечаем кольцо из желтого металла.

Спальня, уютная, тихая. В ее окна глядятся золотые яблоки. Голова женщины на ослепительно-белой подушке, распущенные волосы разбросаны по ней. Герой лежит рядом, целует ее. Женщина садится на край кровати, обнаженная, расчесывает волосы. Герой внимательно и ласково смотрит на нее. Она встает медленно, чтобы была видна вся ее красота, подходит к окну, срывает два яблока и подходит к Герою.

Видение

...Птица, кричащая в безумном страхе, напарывается на ветку...

4. Зеленый

Мы встречаем Героя у калитки, выкрашенной в зеленый цвет, и плетемся за ним сквозь море зеленых деревьев, раскинувшихся по обе стороны дороги.

Вокзал. Герой видит мусульманина, стоящего на коленях, совершающего намаз. Затем Герой садится в электричку, потом идет по улице Города. Он заходит в двери какого-то дома. Через некоторое время выходит оттуда, переодевшись в зеленую футболку и пересчитывая деньги. Проходя мимо ларька, мы слышим звуки «Come together» Джоан Стингрей и БГ. Герой сворачивает во двор, подходит к каким-то ребятам, говорит о чем-то, достает деньги, покупает «зеленые» баксы, затем ловит машину и уезжает.

Видение

...Герой стоит у плиты, зажигает спичку. Вечер набрасывает тени. Герой подносит спичку к камфорке, внезапно замечает, что огонек попал на муравья и тот корчится в своей ненависти к этому миру. И вдруг непонятно откуда слышится истошный вопль боли...

5. Голубой

Герой сидит дома, смотрит телевизор, по которому показывают «Экспрессию» Бориса Моисеева.

Герой идет по аллее голубых елей. Там стоят скамейки, на которых сидят девчонки, пацаны, кто-то спит «убитый». Герой подсаживается к Девушке, и мы замечаем ее необыкновенно голубые глаза. После непродолжительного разговора Герой с Девушкой встают и идут по аллее. Снова мы встречаемся с нашей парой, когда они заходят в общежитие. В комнатушке, в которую они вошли, чисто прибрано, насколько это здесь возможно. На шкафу стоит глобус, повернутый к нам тихоокеанской Микронезией. Герой и Девушка целуются. И мы несколько раз встречаемся с невыносимо голубыми глазами Девушки.

Видение

...Немой, возопивший в полной тишине на своем божьем языке, стоящий на пустой, залитой солнцем хоккейной асфальтированной площадке...

6. Синий

Выйдя из общаги, пощурившись на холодноватое солнце, Герой пошел своей дорогой. Она привела его к пристани. В будке он купил билет, сел на прогулочный катер с синими полосами и покатил по синей реке. На верхней палубе «крейсера» немноголюдно, и Герой сидит, положив ноги на соседнее сиденье, закинув руки за голову. Впереди, сиденья через два, стоит женщина с ребенком, лет сорока, в синем платье. Герой от нечего делать смотрит на даму. Та, замечая это, старается придать своему телу соблазнительную позу. Ей это удается. Сильный ветер помогает Герою рассмотреть красивые женские бедра. Герой подходит к ней, заговаривает. Они нравятся друг другу. Но ребенок со свойственной детям жестокой непосредственностью начинает плакать, привлекая внимание. Женщина берет его за руку, и они вместе спускаются в буфет. Там ребенку покупают шоколад в синей обертке.

Прогулочная феерия завершена. Герой с ребенком и «подругой» выходят из «крейсера». На мгновение они останавливаются, наверное, женщина называет свои координаты, затем расходятся.

Следующая встреча происходит у дверей подъезда синего цвета, которые открываются и закрываются, впускают и выпускают людей. Двери своими ржавыми петлями поют траурные песни. Поднявшись, Герой входит в квартиру, ложится на диван, укрывается покрывалом и засыпает.

7. Фиолетовое видение

За окном умирает Солнце. Некто, похожий на Героя, но без инфантильно-рефлексирующих движений, свойственных ему, а резко, нервно передвигается. Мы видим его со спины. Мгновенный поворот головы. Но выражение лица мы не угадываем. Он бежит на Закат. Начинается дождь. Гроза. Сильный ветер. Чем дальше Солнце уходит за горизонт, тем отчаяннее бежит Некто, промокший, не отводящий глаз от Заката. Как только он скрывается, вспыхивает молния.

В. Словцов

ЦВЕТОК ЙОГАНА

Сказка

Глава 1

Когда-то, очень давно, правил в одном королевстве могущественный король. Был он злым и жестоким человеком. Всю свою жизнь провел он в сражениях с другими королями. Много крови было пролито в этих войнах. Самых отважных и смелых врагов он казнил, других же обрекал на медленную смерть, заточив в подземелье своего замка. И был он несметно богат: дворцы его были полны золота, драгоценных камней и украшений. Шли годы, и чем старше становился король, тем больше наполнялись его сокровищницы.

Но прошло время, и начал король понимать, что не так уж и долго осталось ему жить, а наследника у него все нет. Не покидала его эта мысль каждый день, и чем больше дней проходило, тем сильнее она его мучила. Медленно двигался он по огромному холодному замку и был как черная грозовая туча от мыслей своих.

Однажды узнал король, что томится узником у него в подземельях мудрец, которого все считали волшебником. Приказал тогда король страже своей:

— Немедленно приведите ко мне этого колдуна.

И вскоре предстал перед ним дряхлый старик. Всего опутанного цепями ввели его стражники в замок.

— Как зовут тебя? — грозно промолвил король.

— Йоган, — чуть слышно ответил старик слабым голосом.

Король встал с трона и подошел к пленнику.

— Знаешь ли ты, для чего привели тебя?

— Слышал я, что хочешь ты иметь наследника.

— Да, ты прав, хочу я иметь наследника. И если ты осуществишь мое желание, то я дарую тебе свободу, — сурово сказал король.

Долго стоял молча старик и, наконец, промолвил:

— Хорошо, я помогу тебе. Вот семя цветка, который может прорасти даже на голых камнях. Это семя добра и зла. Возьми его и посади возле замка. Как появится росток, твое желание исполнится. Но запомни: цветок этот волшебный. Растет он одинаково: что в земле корнем, что снаружи стеблем. Не каждому дано распознать, где корень, а где стебель его. Где добро, а где зло. И только тот, кто посадит цветок правильно, будет на земле счастлив, а иначе найдет свою смерть.

Король сделал так, как сказал волшебник: посадил семя возле замка.

Глава 2

Прошло немного времени, и камни, где было брошено семя, начали растрескиваться.

И вскоре родила ему королева двух наследников, двух мальчиков-близнецов.

Годы пролетали быстро, как птицы. Так же быстро росли братья Анри и Герберт. Из маленьких мальчиков они превратились в прекрасных принцев и были похожи как две капли воды.

Цветок тоже рос вместе с братьями, он был теперь словно большая колючая ветвь, покрытая острыми шипами. Ее было видно из окон замка.

Одна печаль сменилась другой. Короля теперь мучила мысль: правильно ли он посадил цветок?

— Если я посадил его правильно, то он должен зацвести, — повторял про себя король.

Каждое утро он подходил к окну и смотрел, не появился ли на колючей ветви бутон, а вечером засыпал с надеждой, что увидит его завтра. Но бутона не было.

— Может, я не той стороной бросил семя? — терзался сомнениями король и, вспомнив предсказания волшебника, решился перевернуть цветок.

В один прекрасный день он направился к цветку. Подойдя к ветви, торчавшей из камней, он удивился: от утренних лучей солнца все, что находилось на земле, имело свою тень, но у ветви она была необычная.

— Нет, такого я никогда не видел. Разве тень может быть белой? — глядя на свою черную тень, промолвил король. — Конечно же, я ошибся. Хорошо, что я это заметил: надо перевернуть цветок.

И король начал упорно копать, разбивая камни. Раскопав корни цветка, он был поражен. Да, совершенно нельзя было отличить, где стебель, а где корень этого цветка: в руках у короля была длинная колючая ветвь, одинаковая с обеих сторон.

Когда солнце склонилось к западу, убедился он, что тень от цветка стала черной, и, успокоившись, отправился в замок.

Вскоре король умер. А в замке остались два брата-близнеца, два принца: Анри и Герберт. И хотя были они похожи друг на друга, но интересы у них были разные.

Герберт целыми днями проводил в сокровищницах замка и жил мечтами о будущих походах и завоеваниях других королевств.

Анри не любил замок, его мрачные холодные стены. Подолгу он бродил в одиночестве вдали от замка, наслаждаясь пением птиц и красотой природы.

Чем больше проходило времени с того дня, как король пересадил цветок, тем сильнее они отличались друг от друга. Наконец, Анри и Герберт перестали считать себя братьями.

Все чаще и чаще посещала Герберта мысль о том, кто же будет королем. И вот однажды он принял решение.

Анри, возвращаясь с прогулки, был схвачен стражниками и брошен в подземелье, где вскоре и умер.

Герберт стал королем.

Глава 3

Герберт был более могущественным и жестоким, чем его отец. Войнами и походами своими подчинил он себе все ближние королевства. И ужас наводило имя его на людей.

Все было подвластно королю, но только не женское сердце.

Узнал как-то король, что живет в одном королевстве прекрасная принцесса Джанет. И никто не может добиться руки ее. Решил Герберт завоевать ее сердце.

— Горы золота, серебра и камней драгоценных положите возле ног ее и скажите о могуществе и силе моей, — грозно велел король Герберт своим придворным, отправляя их за принцессой.

Но отвергла она его дары.

Прискакали придворные и боялись сказать королю своему правду.

— Где принцесса, почему без нее вы вернулись обратно? — как гром, прогремел голос его.

— Помилуй, король наш могущественный. Мы все сделали, как ты сказал. Не стала брать она дары твои, а ответила, что ее сердце не может быть куплено золотом. И стража нас прогнала.

— Как посмели они сделать это, не знали разве, кто я такой? Трубите во все трубы, собирайте войско. Не хотела на золотой карете въехать в замок мой, так войдет в цепях!..

Как ураган сметая все на своем пути, прошел он по всему королевству принцессы Джанет и взял ее в плен.

— Не полюбила ты меня за богатства мои и величие, так полюбишь за силу мою и могущество, — сказал Герберт принцессе. — Бросьте ее в подземелье, и пусть будет там до тех пор, пока не даст согласия.

И Джанет заточили в подземелье замка. Была она обречена на смерть, если не выполнит условие короля.

— Нет, я ни за что не стану его женой, — постоянно повторяла она, сидя в темноте. — Я не люблю его и не смогу полюбить.

Так она просидела весь день.

Наступила ночь. Золотой лучик света, проникавший в подземелье сквозь маленькое окошко, сменился серебряным лучом луны. Джанет горько заплакала. Она понимала свою беспомощность перед властью и силой короля, и у нее не было больше надежды выйти из подземелья.

Сквозь решетку комнаты она наблюдала, как крохотный серебряный зайчик начал двигаться на противоположной стене подземелья, повторяя в темноте путь, пройденный своим солнечным другом.

Но что это?! Лучик вдруг ожил и начал передвигаться по стене, приближаясь к решетке, за которой находилась Джанет. Она перестала плакать и, ничего не понимая, стала внимательно следить за происходящим. Когда лунный зайчик достиг решетки, он начал медленно скользить по ней, проходя по каждому ее звену. Где касался он холодного железа, все менялось: черные толстые прутья превращались в тонкие серебряные нити, излучая при этом нежное мерцание, когда луч покидал их; засохшие ветви вьюна, оплетавшего ограду, зашевелились и распустили нежные зеленые листочки.

Джанет была поражена.

Пройдя последнее звено решетки, лучик скользнул в комнату и оказался возле девушки.

— Здравствуй, — сказала принцесса и протянула руку лунному зайчику. Он прыгнул ей на ладонь, как будто поздоровался с ней, вернулся обратно на стену и начал рисовать замысловатые узоры.

Принцесса подошла к решетке и, не отрываясь, стала смотреть на чудесные светящиеся рисунки. Она не подозревала, что за ней кто-то наблюдает, и как заколдованная простояла всю ночь, не заметив, как наступило утро.

— Лучик, я буду ждать тебя, приходи скорей, — прощаясь с ним, сказала принцесса.

Прошел день. Проделав свой путь по стене, золотой луч растаял в темноте. Джанет уже давно стояла возле решетки и ждала появления маленького друга. И вот лунный зайчик скользнул вверх, и свод подзе-

мелья стал медленно наполняться мерцающим светом. В волшебных лучах решетка растворилась, рассыпавшись мелкими искрами, и Джанет шагнула вперед, навстречу таинственному и неизвестному. Вскоре свет стал настолько ярким, что она могла разглядеть подземелье.

Оно было уже не таким мрачным и холодным, каким казалось раньше. На одиноких колоннах каменных сводов уснули, укутавшись в мягкие одеяла паутин, старые факелы. Недалеко от девушки, среди камней, которыми был выложен пол, поблескивал прозрачный ручеек. Журчание его было прелестным. Казалось, будто самые лучшие музыканты спорили между собой, играя на своих инструментах. И эти волшебные звуки сливались в общую мелодию, которой можно было наслаждаться бесконечно. Убегая, он манил за собой в глубь подземелья.

Но вдруг девушка почувствовала легкое прикосновение к своей руке. Непонятно, что это было, она ничего не видела, но отчетливо ощущала, что кто-то взял ее за руку. Ей совсем не было страшно.

Она услышала голос:

— Кто ты, красавица, как твое имя?

— Джанет, — ласково ответила девушка.

— Как ты попала сюда?

— Заточил меня король Герберт за то, что не согласилась я стать его женой.

— Нет предела злости и жестокости его. Забудь про него, Джанет. Забудь, что ты пленница. Ты гостья моя.

Так познакомилась принцесса с призраком, который обитал в подземелье замка.

Долго разговаривали принцесса и ее неведомый друг, а когда наступило утро, он покинул ее.

Весь день Джанет ждала наступления ночи. И при появлении серебряного луча призрак вновь к ней вернулся.

— Джанет, я хочу тебе показать подземелье и рассказать все тайны его.

Всю ночь они ходили по подземелью, и принцесса слушала его.

Каждую ночь являлся к ней призрак, и они бродили по пустым залам подземелья. Она все больше чувствовала его доброту и нежность. Джанет даже забыла, что она узница. Она не замечала ничего вокруг и думала только о нем.

Так прошло много дней и ночей.

Глава 4

Однажды принцесса со своим спутником осторожно спускалась по крутым ступеням в глубь подземелья, медленно приближаясь к самой дальней его комнате.

Они подошли к ней, и призрак начал свой рассказ:

— Эта история про волшебный цветок Йогана. — И он поведал ей о короле и волшебнике. — Посадив тот цветок, король не подозревал, что жизнь его сыновей связана с этим цветком. Душа одного брата принадлежит корню, а другого — стеблю цветка, и каждая из его сторон наделена огромной силой. Повернув цветок одной из сторон, король отдавал предпочтение одной из этих сил. Перед смертью он перевернул цветок стеблем в землю, а корнем к солнцу, и один из братьев был обречен на вечную темноту... Я закончил свою историю. Пойдем обратно, скоро наступит рассвет.

Когда они вернулись, девушка спросила у призрака:

— Как звали этих принцев?

— Анри и Герберт, — произнес призрак, и легкое эхо разнесло его печальный голос по залам подземелья.

Сердце девушки вдруг подсказало ей, кто ее неведомый друг.

— Подожди, не исчезай, друг мой! Анри! Анри!.. Я найду этот цветок и переверну его, чего бы мне это ни стоило.

Наступил день, и принцесса позвала стражников.

— Я хочу видеть короля.

Стражники, освободив принцессу, привели ее в замок. Как только Джанет увидела короля Герберта, она произнесла:

— Я согласна стать твоей женой.

Усмехнувшись, Герберт ответил:

— А иначе и быть не могло! Придворные, приготовьте все к свадьбе. Через три дня будет наше венчание.

И придворные проводили принцессу в комнату, которую отвели для невесты короля.

Принцесса осталась одна. Она подошла к окну и увидела одинокий колючий кустарник, росший среди камней недалеко от замка.

— Так вот ты какой, цветок Йогана! — сказала принцесса.

Она села возле окна и стала ждать наступления темноты.

Дождавшись ночи, девушка тайком направилась к этому месту.

Как трудно было маленькой принцессе выкопать и перевернуть огромную ветвь! Все руки свои она изрезала об острые камни, и когда первые лучи солнца коснулись земли, цветок был перевернут. На рассвете, никем не замеченная, она вернулась к себе в комнату.

4 5 2 8

— Анри, я сделала это. Ты должен быть свободен. Мне жаль, что я никогда тебя не увижу, — сказала Джанет и горько заплакала.

16 9 МАР 1995

Глава 5

Наступил следующий день.

Принцесса подошла к окну. Она хотела последний раз взглянуть на цветок, который был связан с ее другом, и как бы мысленно проститься с ним. И вдруг она увидела на колючей ветви большой белый бутон.

— Я верила, я знала, что ты будешь свободен, Анри.

На ее глазах появились слезы: это были слезы радости и печали. Она увидела множество серебряных зайчиков, которые прыгали по стенам, отражаясь от драгоценных камней, украшавших ее свадебное платье. Внезапно они замерли, и Джанет услышала знакомый голос:

В холодном подземелье замка
Я тенью сумрачной блуждал
И о любви твоей, Джанет,
Я даже призраком мечтал.

Она бросилась к двери и увидела на пороге короля.

— Анри! — крикнула принцесса.

— Джанет! — воскликнул король.

И они бросились друг другу в объятья.

Придворные ничего не понимали.

— При чем тут Анри, ведь он давно умер, — раздались голоса из свиты короля.

Вдруг из толпы придворных кто-то крикнул:

— Это же призрак принца Анри, он вселился в короля.

— Призрак, призрак! — разнеслось по замку.

Лица придворных и стражников перекосил ужас, и они бросились прочь из замка.

— Я люблю тебя, Анри, — произнесла принцесса.

— Я люблю тебя, Джанет, — сказал король Анри.

Они долго смотрели в глаза друг другу, не замечая ничего вокруг.

— Послушай, Джанет! Я хочу увидеть этот волшебный цветок.

Когда они вышли из замка, то увидели, что бутон цветка начал распускаться, раскрывая свои белоснежные лепестки, и шипы его исчезали под нежными листочками. Солнечные лучи, падая на раскрытые лепестки, играя на них, отражались, создавая радужный ореол.

Он расширялся и расширялся, и все, что захватывал он, приходило в движение. Каменные громады замка растрескивались, рассыпались и исчезали, а волшебные лучи превращали землю в многоцветный зеленый ковер.

ВСЕСОЮЗНАЯ
Ордена „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1995 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of «Iskusstvo Kino»

DELTA AIR LINES

YOU'LL LOVE THE WAY WE FLY ™

Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
«Искусство кино»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: «новые русские» как феномен культуры; Победа — 50 лет спустя; как стать продюсером; критика — кому она нужна; статьи М.Туровской, Н.Климонтовича, М.Трофименкова, А.Архангельского, Т.Москвиной, Л.Аннинского, Ю.Богомолова, С.Файбисовича, Н.Крымовой, В.Царева.

В рубрике **«Премьера «ИК»** :
«Утомленные солнцем», трилогия Кшиштофа Кесьлёвского; размышления о рекламной кампании «МММ».

В рубрике **«Интервью «ИК»** :
Федор Бондарчук, Андрей Яковлев и «Арт-пикчерз групп»;
Леонид Парфенов и «Намедни».

В рубрике **«Персоналии»** :
А.Тимофеевский, С.Шолохов, П.Альмодовар.

В рубрике **«Мемуары и публикации»** :
Воспоминания о Параджанове.

К 100-летию кино:

«Антология» :
Кира Муратова;
Эльдар Рязанов.

«История фильма» :
«Веселые ребята».

В рубрике **«Голливудские хроники»** :
Чарлз Буковски. Голливуд.

В рубрике **«Штудии»** :
Х.Яннарас, Ф.Джеймисон.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»** :
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Татьяна Окуневская. Татьянин день (часть третья).

В рубрике **«Фестивали»** :
Локарно-94, Венеция-94, Ялта-94 («Кипарис»).

В рубрике **«Фильм в журнале»** :
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Сценарии»** :
Н.Макаров, С.Сельянов, А.Коновальчук. Странник.

12 95